Robert Moura

CENÁRIOS MUSICAIS

EM *TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA*

Um estudo sobre a produção musical
no Rio de Janeiro do final do século XIX

editora | UEMG

Cenários musicais em *Triste fim de Policarpo Quaresma*: um estudo sobre a produção musical no Rio de Janeiro do final do século XIX

Robert Moura

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MOURA, R. *Cenários musicais em Triste fim de Policarpo Quaresma*: um estudo sobre a produção musical no Rio de Janeiro do final do século XIX [online]. Belo horizonte: Editora UEMG, 2024, 253 p. ISBN: 978-65-86832-44-0. Available from: https://books.scielo.org/id/cxdgg. https://doi.org/10.36704/9786586832440.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimento 4.0.

Em íntimo diálogo com o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* e através de uma extensa pesquisa documental, Robert Moura reconstitui os cenários musicais do Rio de Janeiro do final do séc. XIX. O autor explora a variedade de gêneros musicais então em voga, associando-os aos ambientes em que eram praticados e ao contexto social, econômico, geográfico e cultural. A partir de um levantamento detalhado dos perfis de músicos em atividade no Rio de Janeiro da época, Moura ainda traça possíveis paralelos com o personagem Ricardo Coração dos Outros, evidenciando o papel fundamental que a música desempenha no desenvolvimento da célebre obra de Lima Barreto.

UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE MINAS GERAIS | UEMG

Cenários musicais em *Triste fim de Policarpo Quaresma*: um estudo sobre a produção musical no Rio de Janeiro do final do século XIX

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Lavínia Rosa Rodrigues
Reitora

Thiago Torres Costa Pereira
Vice-reitor

Raoni Bonato da Rocha
Chefe de Gabinete

Silvia Cunha Capanema
Pró-reitora de Planejamento, Gestão e Finanças

Vanesca Korasaki
Pró-reitora de Pesquisa e Pós-graduação

Patrícia Maria Caetano de Araújo
Pró-reitora de Graduação

Moacyr Laterza Filho
Pró-reitor de Extensão

Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais (EdUEMG)

Conselho Editorial

Thiago Torres Costa Pereira | UEMG

Amanda Tolomelli Brescia | UEMG

Ana Elisa Ribeiro | CEFET-MG

Fuad Kyrillos Neto | UFSJ

Moacir Henrique Júnior | UEMG

Ynaê Lopes dos Santos | UFF

Thiago Torres Costa Pereira
Editor-chefe

Gabriella Nair Figueiredo Noronha Pinto
Coordenadora administrativa e editorial

Cenários musicais em *Triste fim de Policarpo Quaresma*: um estudo sobre a produção musical no Rio de Janeiro do final do século XIX

Robert Moura

editora | UEMG

Belo Horizonte, 2024

Expediente

Antônio de Andrade
Amanda Rabelo Chaves
Revisão

Fábio Abreu
Ilustração da capa

Thales Santos e Sofia Carvalho
Projeto gráfico e diagramação

Este livro foi submetido à avaliação por duplo parecer às cegas, feita por pesquisadores(as) doutores(as), e à aprovação pelo Conselho Editorial.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0.

Rodovia Papa João Paulo II, 4143. Ed. Minas, 8º andar, Cidade Administrativa, bairro Serra Verde, BH-MG, CEP: 31630-900.

(31) 3916-9080 | e-mail: editora@uemg.br | editora.uemg.br

@EditoraUEMG @editora_uemg EditoraUemg Editora UEMG

Moura, Robert
M929c Cenários musicais em Triste fim de Policarpo Quaresma [recurso eletrônico] : um estudo sobre a produção musical no Rio de Janeiro do final do século XIX / Robert Moura. – Belo Horizonte : EdUEMG, 2024.
1 recurso online (253 p.) : pdf.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-86832-44-0

1. Música – Século XIX. 2. Música - Rio de Janeiro. 3. Literatura. I. Título.

CDU – 78
CDD – 780

Catalogação na fonte
Bibliotecária: Gesiane Patrícia de Souza CRB-6/1894

Para minha mãe Neusa.

As janelas estavam abertas. Moças e rapazes começaram a se amontoar na calçada para ouvir o menestrel. Sentindo que a rua se interessava, Coração dos Outros foi apurando a dicção, tomando um ar feroz que ele supunha ser de ternura e entusiasmo; e, quando acabou, as palmas soaram do lado de fora.

Lima Barreto – *Triste fim de Policarpo Quaresma*

Prefácio

Caríssimo(a) leitor(a), é com grande entusiasmo que lhe apresento o presente livro escrito por Robert Moura. Este livro lança uma luz inovadora sobre o aclamado romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, cuja trama se passa durante o governo de Floriano Peixoto, entre os anos 1891 e 1894. Na pesquisa que gerou este livro, Moura explora os possíveis cenários musicais que permeiam as páginas do romance e, ao fazê-lo, celebra a riqueza musical do Rio de Janeiro na última década do século XIX.

De um lado, temos Lima Barreto, um dos mais importantes escritores da literatura brasileira, conhecido por suas narrativas realistas e por sua profunda crítica social. Publicada em 1911, *Triste fim de Policarpo Quaresma* é uma obra que mergulha nas complexidades da sociedade brasileira do final do século XIX. Através da história de Policarpo Quaresma, um nacionalista fervoroso, Barreto expõe as tensões políticas, culturais e sociais que moldaram o Brasil da época. O autor, com seu estilo único e uma perspicácia aguçada, presenteia-nos com uma narrativa que transcende sua própria época, continuando a ressoar entre o público até os dias atuais. Sua habilidade em criar personagens memoráveis e em tecer comentários incisivos sobre a realidade brasileira é uma demonstração de seu profundo conhecimento da condição humana.

Do outro lado, temos Robert Moura, excelente musicista e pesquisador. Moura é o tipo de musicista que consegue, com facilidade, unir o popular ao erudito, o sagrado ao profano, o simples ao intrincado. Sua atuação como intérprete e compositor nos mostra essa facilidade em navegar por todos os mundos possíveis. Enquanto pesquisador, ele sabe, como ninguém, valer-se de sua vasta cultura musical e literária para transcender as fronteiras da Academia. A pesquisa que resultou neste livro nos conduz a uma fascinante jornada pelos possíveis cenários musicais que permeiam o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*. A música, como elemento cultural e social, desempenha um papel significativo na trama, muitas vezes servindo como espelho das transformações e conflitos que as personagens enfrentam. Trata-se de uma obra que busca enriquecer nossa compreensão do romance e do contexto cultural no qual foi escrito.

No livro que você tem em mãos, Moura explora a variedade de gêneros musicais que aparecem no romance, desde as polcas e valsas europeias até os ritmos populares brasileiros da época, como o choro, o maxixe e a modinha. Cada gênero musical é cuidadosamente analisado em seu contexto histórico, revelando como eles refletem as aspirações, esperanças e desilusões das personagens. Moura examina também as referências sociais que Lima Barreto explora em seu romance e como essas referências se conectam com a música da época. Isso nos permite compreender como a música serve não apenas como pano de fundo dos acontecimentos, mas como uma poderosa ferramenta de expressão e identidade cultural das personagens.

Ao oferecer uma visão abrangente das influências musicais que moldaram a vida do Rio de Janeiro no final do século XIX, Moura nos transporta para a sociedade carioca da época, revelando como a música desempenha um papel fundamental na construção da atmosfera do romance. Convido-o(a), então, caro(a) leitor(a), a embarcar nesta jornada extraordinária e a descobrir as maravilhas dos cenários musicais que permeiam o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Aprecie a leitura e a riqueza cultural de um Brasil que há muito anda esquecido.

Guilherme Nascimento
Professor titular da Escola de Música
da Universidade do Estado de Minas Gerais
Belo Horizonte, setembro de 2023

Apresentação

Quais músicas eram ouvidas no final do século XIX na cidade do Rio de Janeiro? Quem as fazia? E em que ambientes essas músicas eram tocadas? Para responder a essas perguntas, Robert Moura mergulha no universo de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Guiado por Ricardo Coração dos Outros, uma das personagens principais do romance, Robert toma o clássico de Lima Barreto como roteiro de uma viagem pelos cenários musicais da capital da jovem República dos Estados Unidos do Brasil.

O autor, violonista formado pela Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, além de se dedicar ao ensino do violão, atua como instrumentista, arranjador e compositor, articulando em suas produções a música, a literatura, o teatro e a história. Mais do que áreas de trabalho, essas são quatro paixões do autor, já há algum tempo cultivadas, e que foram se articulando e determinando a direção das pesquisas para o mestrado em artes, que deram origem a este livro.

O texto de Robert Moura, assim como o romance de Lima Barreto, é dividido em três partes. No primeiro capítulo somos apresentados a figuras e lugares importantes para o *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Começando pela vida e obra do próprio autor do romance, Robert nos chama a atenção para a relação de Lima Barreto com a música, expressa não apenas em alguns de seus romances, mas também em alguns textos jornalísticos. Em seguida, somos introduzidos no mundo de "*Triste fim*" através de suas duas personagens principais, Policarpo Quaresma e Ricardo Coração dos Outros, e do contexto histórico e geográfico do romance, respectivamente, o governo de Floriano Peixoto (1891-1894) – que serve de recorte temporal para as pesquisas –, e as localidades do Rio de Janeiro onde se passa a história de Policarpo.

Se o primeiro capítulo mergulha no romance e seu contexto, deixando-nos perceber a paixão de Robert Moura pela literatura, e, em particular, por Lima Barreto, o segundo capítulo é fruto de sua paixão pela história. Os ambientes da prática musical do Rio de Janeiro da última década do século XIX – as ruas, os teatros, os salões etc. –, assim como o ensino e difusão da música e os principais gêneros musicais praticados na

época surgem a partir de um consistente levantamento documental e bibliográfico.

Digna de nota é a estratégia metodológica adotada. O texto literário de Lima Barreto, embora amplamente reconhecido como fonte valiosa para o estudo da sociedade carioca de seu tempo, não foi utilizado como documento, mas apenas como roteiro a ser seguido na procura de registros do fazer musical da época. Isso, por um lado, preserva a integridade da obra literária de Lima Barreto, deixando espaço para que as referências ali contidas sejam percebidas como a criação que de fato são. Mas, por outro lado, quando comparamos os dados documentais levantados em outras fontes com o romance, percebemos o quanto Lima é fiel às práticas da realidade social de sua época quando escreve *Triste fim de Policarpo Quaresma*. A literatura pode, então, cumprir plenamente o seu papel de formação do imaginário.

Tendo sempre o romance como roteiro, chegamos ao terceiro capítulo. Nele, a paixão de Robert Moura pelo teatro se percebe na escolha metódica de cenas do romance, com seus diálogos e ambientações, nas quais a música se faz presente. Nessas cenas, como em todo o capítulo, Ricardo Coração dos Outros aparece como o grande protagonista. E é principalmente através de sua presença em vários locais do Rio de Janeiro que vamos conhecendo o ensino musical da época, o dualismo entre a música escrita e a tradição oral ou entre o piano e o violão, os bailes e as festas, enfim, os vários cenários musicais do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Talvez a parte mais fascinante do livro seja justamente o perfil que Robert Moura traça no terceiro capítulo do "cantor, violonista, compositor (de letra e música) e professor" Ricardo Coração dos Outros. Combinando informações do próprio romance com informações sobre os músicos em atividade na época em que se desenvolve a história de Policarpo Quaresma, o autor nos mostra, com riqueza de detalhes, as características de Coração dos Outros e de sua obra.

Finalmente, também é preciso realçar a importância do levantamento documental da produção musical da cidade do Rio de Janeiro no início da década de 1890. Chama a atenção o volume dessa produção: 260 apresentações musicais e peças teatrais realizadas nos teatros da cidade, apenas no ano de 1891, e tendo como fonte somente o *Jornal do Commercio*! Depois, a ideia, muito interessante, de incluir Ricardo Coração dos Outros nos perfis de músicos em atividade no Rio de Janeiro entre 1891 e 1894 nos lembra que todos ali são personagens dos cenários musicais daquela época.

Para um leitor que desconhece o romance de Lima Barreto, este livro serve de introdução ao contexto histórico, social e musical de Policarpo Quaresma e de Coração dos Outros. Mas, para quem conhece o *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o trabalho de Robert Moura amplifica a leitura da obra de Lima Barreto e alarga a imaginação do leitor, enchendo as páginas do romance de novas cores e, sobretudo, sons.

Fábio Henrique Viana
Professor titular da Escola de Música
da Universidade do Estado de Minas Gerais
15 de outubro de 2023

Sumário

Introdução **15**

Capítulo 1 – Lima Barreto e o *Triste fim de Policarpo Quaresma* **28**

Capítulo 2 – A produção musical da cidade do Rio de Janeiro entre 1891 e 1894 **51**

Capítulo 3 – Os cenários musicais em *Triste fim de Policarpo Quaresma* **95**

Epílogo **158**

Galeria de imagens **166**

Músicos em atividade na cidade do Rio de Janeiro entre 1891 e 1894 **187**

Agradecimentos **226**

Referências **229**

Glossário **237**

Índice onomástico **240**

Sobre o autor **248**

Introdução

> *Olhou a estrada que levava à estação. Vinha um sujeito...*
> *Dirigia-se para a sua casa... Quem podia ser? Limpou o* pince-nez
> *e assestou-o para o homem que caminhava com pressa...*
> *Quem era? Aquele chapéu dobrado, como um morrião...*
> *Aquele fraque comprido... passo miúdo... Um violão! Era ele!*
> *– Adelaide, está aí o Ricardo* (Barreto, 1956a, p. 130).

"A lição de violão", esse é o título do primeiro capítulo do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto (1881-1922). A referência leva o leitor imediatamente para o universo da música, podendo despertar, assim, o interesse em saber como era realizada essa aula de violão na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, no final do século XIX, e, mais especificamente, durante o governo do presidente Floriano Peixoto, entre os anos de 1891 e 1894, período em que se passa o romance; ou, ainda, qual tipo de música era ensinado, e em quais ambientes essa música podia ser ouvida. No decorrer desse primeiro capítulo do romance, algumas respostas começam a ser dadas. Ricardo Coração dos Outros, o professor de violão, tenta ensinar alguns acordes ao seu aluno Policarpo Quaresma. O ato assemelha-se a uma prática comum ainda nos dias de hoje quanto ao ensino do instrumento, popularmente conhecida como "tocar de ouvido", ou seja, um estudo que dispensa a leitura da partitura e a abordagem formal da teoria musical: o aluno aprende ouvindo e repetindo os gestos executados pelo professor no instrumento. Algo que o diferencia em relação ao estudo tradicional do piano, que também aparece no livro e tem, regularmente, uma base teórica formal, por exemplo.

Nos capítulos subsequentes, aparecem mais algumas descrições sobre como era a prática musical nos ambientes nos quais a história se desenvolve. No entanto, as referências presentes no livro são insuficientes para construirmos o cenário musical no qual Ricardo Coração dos Outros estava inserido. Sabemos pelo texto de Lima Barreto que Ricardo compunha e cantava suas modinhas se acompanhando ao violão. Mas, como poderiam ser essas canções? Quais eram os outros gêneros musicais em

voga naquele momento? Em quais ambientes essa música era praticada? Enfim, quais cenários poderíamos construir a partir do conhecimento dessas práticas? Foi com o intuito de encontrar essas respostas que se originou esta investigação.

Essa curiosidade inicial em saber como seria a música feita por Ricardo Coração dos Outros foi reforçada ao assistir ao filme *Policarpo Quaresma, Herói do Brasil* (1998), de Paulo Thiago, que é baseado no romance, contendo adaptações livres no roteiro escrito por Alcione Araújo. O filme tem música de Carlos Lyra e Paulo César Pinheiro e direção musical de Sérgio Saraceni (que também compôs músicas para os versos originais de Lima Barreto, presentes no livro como sendo composições da personagem Ricardo Coração dos Outros).

No longa-metragem, as canções de Lyra e Pinheiro funcionam como um coro das tragédias gregas, comentando passagens da história. Essas melodias originais, compostas por Lyra, cantadas em várias vozes, soam anacrônicas em relação à produção da época, assim como as músicas inseridas diretamente em trechos do filme, que incluem os tangos brasileiros (como também eram denominados os maxixes) "Odeon" e "Proeminente", de Ernesto Nazareth, publicados, respectivamente, em 1909 e 1926; a valsa "Eponina", também de Nazareth, que só seria publicada em 1913; ou, ainda, a "Valsa da dor", de Villa-Lobos, composta em 1932, e que só seria estreada em 1939. No longa-metragem, a peça musical mais próxima do período em que se passa o romance é "Corta-jaca", de Chiquinha Gonzaga, composta em 1895. Por opção ou por qualquer outro motivo, não houve fidedignidade da trilha do filme à produção musical da época em que se passa o enredo, e isso suscita mais o interesse em saber qual era a música produzida à época, no contexto do romance.

A importante personagem Ricardo Coração dos Outros é um músico (cantor, violonista e compositor) que passeia ao longo da história executando sua obra composta de modinhas, mas que vive em um ambiente no qual outros estilos musicais também se fazem presentes. Tomamos, portanto, os ares musicais de Coração dos Outros como ensejo para tentarmos compreender como se dava parte da prática musical no Rio de

Janeiro do final do século XIX, cenário de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Assim, visamos propor uma ambientação sonora para o romance de Lima Barreto a partir do diálogo entre a produção musical estudada e as cenas do livro em que a música aparece. A intenção é a construção de possíveis cenários musicais para o enredo, estratificando as práticas musicais conforme suas características geográficas e sociais.

Em determinado trecho do livro *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*, Marcia Taborda (2004) se vale da obra *Triste fim de Policarpo Quaresma* para demonstrar a existência da modinha, a utilização do violão na música produzida na cidade e como tanto o gênero como o instrumento eram discriminados socialmente:

> Ao reconhecer a brasilidade da modinha acompanhada ao violão e iniciar-se nos estudos do instrumento, Policarpo tornou-se alvo de críticas da alta sociedade urbana: "Logo pela primeira vez o caso intrigou a vizinhança. Um violão em casa tão respeitável! Que seria? (...). Mas não foi preciso pôr na carta; a vizinhança concluiu que o major aprendia a tocar violão. Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!" (Taborda, 2004. p. 147).

Para identificarmos a prática musical na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX, já temos alguns estudos que mostram a presença de gêneros musicais brasileiros como a modinha, o lundu e o maxixe. Chiaretto e Paulino, por exemplo, assinalam que

> [...] apesar da europeização [do Rio de Janeiro no período de transição da Monarquia para República], ritmos como o maxixe, o samba, a modinha, o lundu, o coco, o choro, o maracatu e o batuque invadem as ruas e os meios intelectuais, reconhecidos como a autêntica manifestação da cultura brasileira. Lima Barreto estava muito atento a este horizonte de contrastes (Chiaretto; Paulino, 2010, p. 16).

O panorama musical da cidade também apresentava forte presença de gêneros musicais estrangeiros, como a polca, a mazurca, o tango e o *schottisch*. No artigo "Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX", Cristina Magaldi aponta possíveis causas dessa variedade de gêneros musicais na capital:

> [...] (1) a cidade abrigava um grande número de imigrantes; (2) ela garantia um espaço para a introdução de novas tecnologias e se tornava um chamariz para visitantes e investidores estrangeiros; (3) a cidade assistia a um crescimento sem precedentes de sua população, uma diversificação de seu tecido étnico e de suas expressões culturais, e o empoderamento de uma crescente classe média [...] (Magaldi, 2013, p. 44-45).

No mesmo artigo, Magaldi informa que

> [...] é difícil calcular precisamente o número de estilos musicais disponíveis aos residentes do Rio de Janeiro no começo do século XX. Um exame da lista de publicações nas capas das partituras, dos catálogos das editoras, dos anúncios das lojas musicais e nos primeiros catálogos de gravações nos dá uma ideia da importância e significação da música popular na capital brasileira na primeira república. Milhares de valsas, polcas, *mazurkas* e *schottisches*, bem como canções em francês, inglês, italiano e português, escritas por compositores locais, somavam-se às intermináveis listas de publicações estrangeiras do mesmo estilo (Magaldi, 2013, p. 54).

Sendo assim, essa produção musical carioca tem importância e colaboração fundamental para o que chamamos de "música brasileira", como atesta Marcos Napolitano:

> A cidade do Rio de Janeiro, uma das nossas principais usinas musicais, teve um papel central na construção e ampliação desta tradição [da música brasileira]. Cidade de encontros e de mediações culturais altamente complexas, o Rio forjou, ao longo

> do século XIX e XX, boa parte das nossas formas musicais urbanas (Napolitano, 2002, p. 39).

Pesquisadores como José Ramos Tinhorão, no livro *Pequena história da música popular* (1991), e Carlos Sandroni, em *O feitiço decente* (2013), também apresentam estudos acerca dos gêneros musicais praticados no Rio de Janeiro nos primeiros anos da República. Todavia, ainda existem lacunas quanto ao repertório mais comum e mais praticado nesse período. É o que observa Napolitano, no caso específico do trabalho de Tinhorão:

> Os trabalhos historiográficos de José Ramos Tinhorão, historiador e crítico musical, constituem-se, desde os anos 1970, numa tentativa de estabelecer uma historiografia da música popular mais ancorada em fontes primárias. Entretanto, a maior parte das fontes por ele utilizadas é de natureza escrita, o que permite ao polêmico autor tecer considerações de ordem sociológica (e ideológica) muitas vezes desvinculadas da análise do material musical e artístico (Napolitano, 2008, p. 254).

Bernardes ([s. d.], p. 9) destaca Alberto Nepomuceno (1864-1920), Leopoldo Miguez (1850-1902), Alexandre Levy (1864-1892) e Henrique Oswald (1852-1931) dentre os compositores em atividade entre o período final do Império e início da República. Embora hoje eles sejam classificados enquanto integrantes da música clássica brasileira, é preciso lembrar que, nessa época, a distinção entre música clássica e popular ainda não era feita no Brasil, como aponta Magaldi ([s. d.], p. 48): "no final do século [XIX] [...] a linha divisória entre música popular, música tradicional e música 'erudita' ainda não estava totalmente delineada [...]". Como boa parte da população, esses compositores foram influenciados pelo forte sentimento nacionalista advindo dos primeiros anos da República e do qual Lima Barreto fala em *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Nesse ambiente, também se faz notória a presença de Ernesto Nazareth (1863-1934) e de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), com suas músicas que eram ouvidas tanto nos salões quanto nas salas de concerto.

Essas referências nos serviram como pontos iniciais para esta pesquisa, trazendo-nos informações sobre a prática musical na cidade do Rio de Janeiro no período estudado e contribuindo também para uma contextualização do cenário social e geográfico.

Triste fim de Policarpo Quaresma alia o lado ficcional a fatos e elementos reais. Nesse sentido, no livro *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*, Beatriz Resende (2016, p. 14) nos fala dos três planos dos quais ela acredita que a obra de Lima Barreto seja constituída: "o plano ficcional, o plano histórico e o plano autobiográfico". De fato, podemos constatar tais elementos na obra do escritor. O plano autobiográfico está sempre presente, como aponta também Lilia Moritz Schwarcz:

> A experiência pessoal do artista [Lima Barreto] não se separa da sua produção literária. Nesse caso, a literatura ganha um caráter evidentemente biográfico e, de modo declarado, o escritor não se desloca da ficção; na verdade, a invade com todas as contradições próprias desse tipo de empreendimento criativo (Schwarcz, 2010, p. 16).

O plano histórico também é evidente em *Triste fim de Policarpo Quaresma* devido às suas referências à história do Brasil. Para Alfredo Bosi (2015, p. 341), a escrita de Barreto "permitiu à realidade entrar sem máscara no texto literário". De acordo com a visão de Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, o "estilo de pensar e escrever" de Lima Barreto também nos ajuda na construção dos cenários e paisagens gerados por sua obra:

> Em Lima Barreto [...] as cenas de rua ou os encontros e desencontros domésticos acham-se narrados com uma animação tão simples e discreta, que as frases jamais brilham por si mesmas, isoladas e insólitas (como resultava da palavra parnasiana), mas deixam transparecer naturalmente a paisagem, os objetos e as figuras humanas (Bosi, 2015, p. 340).

O enredo de "*Triste fim*", passado durante o governo do presidente Floriano Peixoto entre os anos 1891 e 1894, mistura a ficção com a realidade ao apresentar fatos históricos ocorridos no período. Desse modo, podemos recorrer às palavras de Carmen Lydia de Souza Dias (2011, p. 9), que afirma que: "graças ao Policarpo conhecemos umas das representações mais abrangentes (e atualizáveis!) do quadro social dos primeiros anos da República". Bosi (2015, p. 341) ressalta que "o convívio do objeto e sujeito, de observação social e ressonância afetiva, define com propriedade o estilo realista-memorialista de Lima Barreto".

Embora o recorte temporal se oriente pelo período em que Floriano Peixoto esteve na presidência da República, nossa pesquisa parte de um período um pouco anterior à sua posse em novembro de 1891, uma vez que usamos referências a partir de janeiro do mesmo ano. Abordamos também algumas fontes que relatam acontecimentos ocorridos até 1901, cobrindo, assim, a última década do século XIX.

É importante ressaltar que, apesar das alusões históricas contidas em *Triste fim de Policarpo Quaresma* e de a obra de Lima Barreto ser utilizada sistematicamente como referência histórica por pesquisadores das mais diversas áreas, não utilizamos o romance por esse viés. Fizemos, sim, um caminho inverso, trazendo os fatos históricos para nos ajudar a compreender o texto literário. As abordagens metodológicas utilizadas são a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental, com base em livros e jornais, a partir das sugestões encontradas em *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Como referência principal para este livro, foi utilizada a edição do romance lançada pela Editora Brasiliense[1] em 1956, organizada sob a direção de Francisco de Assis Barbosa (biógrafo de Lima Barreto) e com colaboração de Antônio Houaiss e M. Cavalcanti Proença.

A pesquisa documental foi realizada através de consultas em bibliotecas, de forma física e virtual, como a Hemeroteca Digital da Biblioteca

1 A ortografia usada nas citações extraídas de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (Barreto, 1956a) foi atualizada seguindo o acordo ortográfico em uso.

Nacional do Rio de Janeiro; e o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA). A pesquisa bibliográfica foi realizada tendo como importante ponto de partida os livros *Pequena história da música popular: da modinha à lambada* (1991), de José Ramos Tinhorão, que apresenta um estudo da música brasileira com um texto bastante rico sobre a produção do período aqui pesquisado e, especialmente, sobre a modinha, o principal gênero musical a ser abordado, com uma ênfase nas letras das canções; e *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930* (2004), de Marcia Ermelindo Taborda, tese de doutorado que estuda cem anos da história do violão na música brasileira, com foco na produção realizada na cidade do Rio de Janeiro, e que também cobre o período aqui pesquisado, apresentando gêneros musicais, compositores e músicos em atividade.

O texto "Fontes audiovisuais: A História depois do papel" (2008), de Marcos Napolitano, que problematiza e discute a decodificação e utilização de fontes históricas na pesquisa documental abordando a música popular, apesar de ter como foco as fontes audiovisuais, nos serviu como referência metodológica. Napolitano ressalta que

> artigos de crítica musical, matérias de imprensa, entre outros tipos de fontes escritas, foram mais utilizados nos estudos de música popular no Brasil do que fonogramas, partituras ou performances registradas em vídeo [...]
>
> [E defende] a importância da incorporação do material musical, em forma de partitura, fonograma ou vídeo pelos historiadores (Napolitano, 2008, p. 254-255).

Levando em consideração as colocações de Napolitano, é importante observarmos que esta pesquisa se concentra principalmente em um período (1891-1894) em que não havia ainda as mídias em áudio, tampouco em vídeo. Registros de algumas das obras estudadas são encontrados somente em gravações de períodos posteriores, o que fez com que tivéssemos que nos concentrar em fontes escritas. Tal fato consiste em um grande desafio, uma vez que, entre os documentos pesquisados, encontramos apenas os registros das letras, no que diz respeito à produção

dos compositores populares, e, mais especificamente, nesse caso, da modinha. É o que aponta Taborda:

> Fora do ambiente dos salões e teatros o culto à modinha foi sem igual. Como os músicos populares – notadamente aqueles que dominavam instrumentos de cordas, em sua grande maioria desconheciam a leitura musical, o mercado editorial supriu a necessidade de divulgação desta produção com a edição de coletâneas onde constavam os textos das canções (Taborda, 2004, p. 85-86).

Dessa forma, quase toda a parte musical, incluindo as interpretações, baseou-se em relatos escritos, ou com o apoio de gravações posteriores, sendo raros os registros dessas produções em partituras da época, configurando casos em que cuidados devem ser tomados, pois, ainda de acordo com Napolitano:

> A questão central é que, em que pese a estrutura interna da obra e as intenções subjetivas do compositor, o sentido social, ideológico e histórico de uma obra musical reside em convenções culturais que permitem a formação de uma rede de escutas sincrônica e diacrônica. Sincrônica, pois uma obra erudita ou uma canção popular têm [*sic*] um tempo/espaço de nascimento e circulação original, caso contrário não seria uma fonte histórica. Diacrônica, pois como patrimônio cultural, ela será transmitida ao longo do tempo, sob o rótulo de obra-prima ou obra medíocre, e suas releituras poderão dar-lhe novos e inusitados sentidos ideológicos e significados socioculturais. Mesmo o esquecimento reservado a uma obra ou artista é um dado para o historiador, cuja preocupação com o juízo de valor não deve ser o foco principal da análise (Napolitano, 2008, p. 259).

Além do mais, por se tratar de um estudo que aborda em grande parte a música popular, há que se considerar a pouca fidedignidade das partituras com a execução dos músicos:

> A não ser em alguns casos específicos, a partitura pouco traduz o que se ouve, chegando mesmo a não delimitar as possibilidades melódico-harmônicas de uma canção ou peça instrumental. Na música popular é comum a notação escrita ser posterior à obra gravada, com certos "acidentes" que determinam a natureza da obra não ter a devida tradução na partitura, sobretudo no plano rítmico. Além disso, muitas vezes, a partitura de uma canção veicula apenas a linha melódica ("voz"), com algumas indicações cifradas das harmonias que o intérprete deve utilizar. [...] Os músicos e cantores que interpretam uma canção têm liberdade criativa grande, se comparados com o universo da música erudita (Napolitano, 2008, p. 270-271).

Seja como for, nossa investigação se concentrou mais no aspecto contextual do repertório, razão pela qual recorremos às fontes escritas. Nesse sentido, Napolitano apresenta quatro instâncias para uma análise contextual da canção:

- *criação*: as intenções, as técnicas e as "escutas" que informam e influenciam o compositor ou o intérprete;
- *produção*: a transformação da obra criada em produto material e, no caso da canção comercial, em artefato industrial [...];
- *circulação*: os circuitos e espaços sociais, culturais e comerciais pelos quais passa uma canção, como *performance* ao vivo ou artefato musical. [...];
- *recepção*: [...] envolve os processos culturais (de base sociológica, antropológica ou psicossociológica) que norteiam as formas e sentidos da apropriação da canção (e de qualquer produto cultural) em uma determinada época e sociedade. Nesse caso, o pesquisador deve mapear os grupos sociais específicos (faixa etária, gêneros e identidades sexuais; filiações ideológicas e estratos sociais, entre outras) (Napolitano, 2008, p. 273).

Neste trabalho, nos dedicamos a apenas duas dessas instâncias: a circulação e a recepção; e, para isso, as fontes escritas têm muito a oferecer.

Essas são, portanto, algumas das premissas que usamos como ponto de partida para este livro.

No primeiro capítulo buscamos situar brevemente a vida, a obra e o tempo de Lima Barreto (1881-1922), apresentando a situação sociopolítica e cultural do Brasil, focando na cidade do Rio de Janeiro. A relação de Barreto com a música, muito pouco referenciada, também é destacada, pois, além de essa arte aparecer com certa frequência em sua obra, ele estudou um pouco de música na infância, e Evangelina, sua irmã mais próxima, com quem compartilhou essas aulas de música, tornou-se professora de piano. Esse capítulo também apresenta um estudo analítico do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* com a intenção de filtrar os perfis das personagens e os elementos importantes para o processo de identificação dos contextos e cenários apresentados no livro. Para isso, buscamos referências da crítica literária, como Alfredo Bosi, Silviano Santiago e autores de outras áreas que também dedicaram estudos a essa obra.

Reservamos o segundo capítulo para a pesquisa dos gêneros musicais em voga no período em que se passa o romance, procurando apresentá-los juntamente com os compositores e artistas, bem como com os instrumentos utilizados, locais e circunstâncias em que se davam as práticas musicais. A Enciclopédia da música brasileira (Marcondes, 1977) e os sites da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e do Dicionário Cravo Albin foram importantes fontes de consulta para referências documentais.

O terceiro capítulo traz a confrontação das cenas musicais presentes em *Triste fim de Policarpo Quaresma* com os gêneros e práticas musicais identificados na pesquisa documental. Através das informações obtidas com a pesquisa e apresentadas no segundo capítulo, fizemos uma análise comparativa entre as cenas do romance (locais e circunstâncias em que se davam as práticas musicais, os instrumentos utilizados e os trechos de letras que aparecem como sendo composições de Ricardo Coração dos Outros) e a produção dos músicos em atividade no Rio de Janeiro naquele período, procurando identificar similaridades e diferenças que

nos permitam ter uma ideia mais próxima possível de como poderia ser a música feita por Ricardo Coração dos Outros. O epílogo, por sua vez, fecha o que consideramos a parte essencial desta obra, apresentando outras observações pertinentes aos resultados alcançados na pesquisa.

Encerrando o livro, por fim, o capítulo intitulado "Músicos em atividade na cidade do Rio de Janeiro entre 1891 e 1894" é uma espécie de apêndice, que compila os perfis de vários músicos em atividade na época e que integram o levantamento realizado pela pesquisa. Trata-se de um material historiográfico extremamente rico e que não poderia ficar de fora da publicação, devido à relevância que tem para aqueles que se interessam pela produção musical brasileira do final do século XIX e início do século XX.

Capítulo 1:

Lima Barreto e o *Triste fim de Policarpo Quaresma*

> *Desinteressado de dinheiro, de glória e posição, vivendo numa reserva de sonho, adquirira a candura e a pureza d'alma que vão habitar esses homens de uma ideia fixa, os grandes estudiosos, os sábios, e os inventores, gente que fica mais terna, mais ingênua, mais inocente que as donzelas das poesias de outras épocas. É raro encontrar homens assim, mas os há e, quando se os encontra, mesmo tocados de um grão de loucura, a gente sente mais simpatia pela nossa espécie, mais orgulho de ser homem e mais esperança na felicidade da raça* (Barreto, 1956a, p. 83).

Lima Barreto[2]

O escritor

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu no dia 13 de maio de 1881, na cidade do Rio de Janeiro. Sete anos depois, em um mesmo dia 13 de maio, dar-se-ia a abolição da escravatura no Brasil. No ano seguinte, seria proclamada a República. O menino Afonso vivenciaria ambos os eventos. Os seus pais eram a professora Amália Augusta e o tipógrafo João Henriques de Lima Barreto. João Henriques era "filho de antiga escrava com pai português que nunca lhe reconheceu a paternidade", e Amália "era filha de uma escrava proveniente da segunda geração de escravos da família Pereira de Carvalho" (Machado, 2002, p. 56). Discute-se a possibilidade de que um dos membros da família Pereira de Carvalho seja o pai de Amália.

---

2 Para dados biográficos de Lima Barreto, Cf.:
BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
BARBOSA, Francisco de Assis. **Lima Barreto**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1972.
BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2015.
SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto**: triste visionário. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

João Henriques era "Chefe das oficinas da *Tribuna Liberal* e mestre de composição da Imprensa Nacional" (Barbosa, 1972, p. 5), tendo contado com a influência do amigo Visconde de Ouro Preto para conseguir a colocação. No entanto, João Henriques perderia o emprego na Imprensa Nacional após a queda da monarquia e a consequente Proclamação da República, exatamente por sua associação ao compadre monarquista Visconde de Ouro Preto (padrinho de Lima Barreto). Em 1890, ele assumiria novo emprego, passando a ser escriturário na Colônia de Alienados, na Ilha do Governador, e, no ano seguinte, tornaria-se almoxarife. Esse seria um dos motivos para que Lima Barreto criasse resistências contra o sistema republicano e, nesse sentido, Machado (2002, p. 80) ressalta que "não se entende a obra desse escritor fora da perspectiva histórica que marca a formação da República do Brasil".

O pequeno Afonso perderia a mãe aos 6 anos, vítima da tuberculose. Ainda assim, ele teria uma vida escolar considerada brilhante. Com a ajuda do padrinho, Afonso Celso Visconde de Ouro Preto (tendo sido o menino batizado como Afonso em sua homenagem), Lima Barreto conseguiu concluir os estudos colegiais e cursar Engenharia na Escola Politécnica do Rio de Janeiro (onde ingressou em 1897). Contudo, acabaria abandonando o curso, em 1902, para trabalhar e para cuidar da família, após o pai enlouquecer e ser internado num hospício. Dois duros golpes que causariam estragos irreparáveis na vida de Lima, uma vez que foi obrigado a deixar o curso que poderia lhe proporcionar alguma chance de ascensão social, ao mesmo passo em que via o pai, a quem era muito próximo, sucumbir diante de uma enfermidade. Em seu *Diário íntimo*, confessa: "A minha vida de família tem sido uma atroz desgraça. Entre eu e ela há tanta dessemelhança, tanta cisão, que eu não sei como adaptar-me. Será o meu 'bovarismo'?" (Barreto, 1953, p. 91 *apud* Barbosa, 1988, p.115). Segundo Maria Lúcia Gonçalves (1983, p. 14), a sequência dos estudos na Escola Politécnica também ficou inviável, "uma vez que se tornam muito evidentes a incompatibilidade com alguns professores e preconceito racial que imperava na Escola".

Lima Barreto trabalhou como amanuense no Ministério da Guerra e, como jornalista, colaborou com diversos jornais e revistas, tais como *Correio da*

Manhã, *Jornal do Commercio*, *A.B.C*, *O Debate*, *Gazeta da Tarde*, *Correio da Noite*, *Revista Contemporânea*, *Revista Souza Cruz*, *Careta*, entre outros. O escritor chegaria a criar sua própria revista, em 1907, a *Floreal*. Apesar do pouco tempo de existência, uma vez que a revista teve apenas quatro números, deixando de existir no ano seguinte, de acordo com Nelson Werneck Sodré (1977, *apud* Machado, 2002, p. 144), "*Floreal* foi a única tentativa séria surgida entre revistas marcadas pela alienação cultural da época".

Sempre escrevendo de forma crítica sobre a sociedade, Lima Barreto se influenciaria pelo socialismo maximalista, sendo "tão emotivo nas raízes quanto penetrante nas análises", como definiria Bosi (2015, p. 339). Para Machado

> Lima Barreto foi um crítico incansável da ordem instalada. Ao lado das questões políticas e econômicas que o escandalizavam, restava ainda o ressentimento pelas modificações trazidas pela ordem republicana à vida de sua família (Machado, 2002, p. 75).

O alcoolismo fez com que Lima Barreto fosse internado duas vezes no Hospício Nacional de Alienados, a primeira em 1914 e a segunda em 1919. Durante a última estadia forçada no sanatório, iniciaria o livro *Cemitério dos vivos*, trabalho inacabado, com anotações de reflexões e memórias. Muitas vezes, as palavras de Lima nos fazem crer que teve uma vida tão ou mais amarga do que as bebidas que consumia. O escritor morreu no dia 1º de novembro de 1922, aos 41 anos, tendo como *causa mortis* gripe torácica e colapso cardíaco. O pai morreria apenas dois dias depois do filho.

A obra

O primeiro livro, *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (Barreto, 1909), foi publicado em 1909. Para Barbosa

> [...] [*Recordações do escrivão Isaías Caminha*] representa a luta não somente contra o preconceito de cor, mas contra a

> mediocridade triunfante, contra uma falsa concepção de imprensa e literatura, acompanhada da amarga experiência da vitória à custa de transigências de toda a ordem e do sacrifício da própria dignidade humana (Barbosa, 1972, p. 9).

Em 1911, surgiria *Triste fim de Policarpo Quaresma*, considerado por muitos como o mais bem-acabado romance do escritor. Em 1918, é aposentado por invalidez pelo Ministério da Guerra. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* é lançado no ano seguinte. Com sua morte precoce, Lima deixaria uma série de trabalhos que seriam lançados postumamente, como o romance *Clara dos Anjos*.

Além da lista de romances, que se completa com *Numa e a ninfa,* grande parte da obra de Lima Barreto é formada por contos, crônicas, memórias e artigos escritos para revistas e jornais. Essa produção está reunida em volumes como *Histórias e sonhos, Feiras e máfuas, Vida urbana, Marginália, Impressões de leitura, Bagatelas, Diário íntimo* e *Cemitério dos vivos.* Merecem destaque, ainda, obras como *Os Bruzundangas* e *Coisas do reino do Jambon*, trabalhos de cunho satírico.

Para Afonso Carlos Marques dos Santos, a obra de Lima Barreto "destaca-se em meio à produção literária de seu tempo pela singularidade na percepção das questões sociais e pela coragem com que as tratava, tanto nos romances e contos como na atividade jornalística" (Santos, 1983, p. 6).

Em seus escritos, Lima Barreto traz ao protagonismo personagens antes ignorados ou que somente apareciam como figuras secundárias. Seja o jovem interiorano Isaías Caminha, a moça Clara dos Anjos, ou mesmo um simples funcionário público, como Policarpo Quaresma, são personagens quase sempre vindos dos subúrbios ou de origens humildes (Barreto, 1909, 1956a, 1994). Em carta a Corinto da Fonseca, de 1909, citada por Antonio Arnoni Prado, Lima Barreto chama atenção para a exclusão de personagens com esse perfil na literatura:

> Lembras-te bem que para se introduzir a criada ou criado na literatura foi preciso grande revolução e que durante muito

> tempo, [*sic*] só as pessoas de condição real ou soberana, ou os heróis extraordinários, podiam interessar as artes (Barreto, 1909 *apud* Arnoni Prado, 2012, p. 102).

Todo esse contexto social e existencial é abordado de forma consciente por Lima Barreto em sua produção literária. Essa também é a visão de Maria Cristina Teixeira Machado ao defender que

> [...] as condições existenciais de Lima Barreto e o intenso sofrimento que delas decorreu foram marcas tão fortes em sua literatura, que lhe imprimiram não só a temática dominante – a questão do preconceito enlaçada a traços biográficos – como também a forma literária que rompe com cânones estabelecidos até então no universo literário brasileiro. Sua obra se transforma em um grito de protesto contra sua origem, contra o sofrimento dos que vivem nas mesmas condições. A sua voz é a voz do pobre, do preto, do suburbano – numa palavra, dos excluídos do universo dos privilégios do bem-estar social (Machado, 2002, p. 68).

Em relação aos preconceitos sociais, o racismo e suas consequências sempre foram temas extremamente sensíveis ao escritor, como também assinala Machado (2002, p. 57): "A violência da sociedade brasileira que, pelo preconceito, restringe a possibilidade de vida aos negros e aos seus descendentes, está presente em toda a obra de Lima Barreto". Não podemos esquecer que o próprio escritor estava submetido ao racismo. Keli Cristina Pacheco se vale das palavras de Beatriz Resende para afirmar que

> [...] a sociedade brasileira do início do século, [...] racista e preconceituosa, em um país que aboliu a escravidão quando nosso autor já tinha 7 anos, não estava disposta a permitir que aquele neto de escravos tivesse acesso à elite intelectual [...] (Resende, 2004 *apud* Pacheco, 2017, p. 27).

Por consequência da abordagem desses temas e o destaque dado a personagens inspirados nas classes populares, Lima Barreto também traria esse teor mais "popular" à estética de sua obra. Para Santiago,

> [...] é por si que se deve falar, em primeiro lugar, da qualidade popular que o texto de Lima Barreto oferece, quando num confronto com Machado de Assis, ou com os seus sucessores modernistas. A posição isolada e intrigante de Lima Barreto explica-se pelo fato de ter ele assumido uma *estética popular* numa literatura como a brasileira, em que os critérios de legitimação do produto ficcional foram sempre os dados pela leitura erudita (Santiago, 1982, p. 34).

Assim, Lima Barreto faria retratos mais crus da sociedade, evitando retoques exagerados e artificiais em sua escrita. Para Bosi (2015, p. 340), a escrita de Lima "permitiu à realidade entrar sem máscara no texto literário". Bosi também defende que

> o estilo de pensar e de escrever contra o qual se insurgia o autor do *Triste fim de Policarpo Quaresma* era simbolizado por um Coelho Neto ou um Rui Barbosa: o da palavra servir de anteparo entre o homem e as coisas e os fatos (Bosi, 2015, p. 340).

Essa visão é compartilhada por Machado, que ainda lembra o entrelaçamento entre a biografia e a obra de Lima Barreto e a inserção de fatos reais e comportamentos da época, que também irão conviver com o lado ficcional de sua literatura:

> Quando olhamos para a vida de Afonso Henriques de Lima Barreto, alguns elementos devem ser destacados porque são indissociáveis de sua produção literária. Nesse literato excepcional, vida e obra compõem uma unidade singular e comovente. Ficção e realidade caminham juntas a retratar os dramas pessoais e a vida da época. História de vida e História compõem um intrincado drama composto de vários atos (Machado, 2002, p. 56).

Ainda de acordo com Machado (2002, p. 163), "o realismo é um traço muito presente na literatura barretiana, é a sua fronteira com a modernidade". Bosi lembra que

> [...] lendo avidamente literatura de ficção europeia do século XIX, L. Barreto familiarizou-se com a melhor tradição realista e social e foi um dos raros intelectuais brasileiros que conheceram, na época, os grandes romancistas russos (Bosi, 2015, p. 338).

O que, por sua vez, reafirma que a estética popular na obra de Lima é uma opção consciente, como defende Bosi, em relação à escrita de Lima, tida, por vezes, como "descuidada":

> Já se tornou lugar-comum louvar a riqueza de observação e de sentimento desse romance [*Triste fim de Policarpo Quaresma*] para deplorar-lhe, em seguida, o desleixo da linguagem, enfeada por solecismos, cacófagos e repetições numerosas. Sem entrar no mérito da questão, ligada a um fenômeno estético-social complexo como o do bom gosto, variável de cultura para cultura, pode-se ver, na raiz dessa língua "irregular" a própria dissonância espiritual do narrador como estilo vitorioso no mundo das letras em que, dialeticamente, se inseria (Bosi, 2015, p. 342).

As palavras de Pacheco também corroboram essa visão:

> Por um lado, Lima Barreto foi visto como um maldito e injustiçado; por outro, como um desleixado e desconhecedor da forma narrativa e das normas do bem escrever, enfim, um escritor menor de *roman à clef*. Porém, em uma leitura mais atenta de seus romances, contos e crônicas, publicados no início do século XX, salta outra visão: a de Lima Barreto como um homem lúcido, um espírito crítico, de atos coerentes ao seu discurso, ao mesmo tempo imerso e observador de seu tempo, em textos que transbordam a vitalidade de um pensamento que se moldou em uma sociedade feita toda contra ele [...] (Pacheco, 2017, p. 27).

Ainda para Bosi

> [...] a grandeza de Lima Barreto reside justamente no ter fixado o desencontro entre "um" ideal e "o" real, sem esterilizar o fulcro

> do tema – no caso o protagonista idealizador – isto é, sem reduzi-lo a símbolo de um só comportamento (Bosi, 2015, p. 342).

Bosi conclui que

> [...] a obra de Lima Barreto significa um desdobramento do Realismo no contexto novo da I Guerra Mundial e das primeiras crises da República Velha. A sua direção de coerente crítica social seria retomada pelo melhor romance dos anos 30 [1930] (Bosi, 2015, p. 346).

Lima Barreto e a música

Quanto à relação de Lima Barreto com o universo musical, é importante acrescentar que ele estudou rudimentos de música na infância, embora evitasse as "coisas que tocassem em amor, em arte e emoção", como registrou Barbosa valendo-se de carta escrita pelo próprio Lima a Murilo Araújo, datada de 26 de outubro de 1916 (Barreto, 1916 *apud* Barbosa, 1988, p. 47). Barbosa acrescenta, ainda, que ele desejava ser, palavras de Lima, "um homem enérgico, inacessível a tudo isto, engenheiro, talvez, a construir pontes, cais ou coisas semelhantes" (Barreto, 1916 *apud* Barbosa, 1988, p. 47). Em outra carta, dessa vez endereçada ao pai, de 28 de setembro de 1893, ele se queixa que a "nossa professora de piano não tem vindo" (Barreto, 1893 *apud* Barbosa, 1988, p. 57). Futuramente, Evangelina,[3] a irmã mais próxima de Lima Barreto, formaria-se "professora, como a mãe, porém se dedicava às classes de piano" (Schwarcz, 2017, p. 501). Ela ministrava suas lições de piano na sala de visitas da modesta casa em que moravam, em Inhaúma (Schwarcz, 2017, p. 511). Assim, podemos crer que Lima mantinha um contato frequente com a música que, então, só podia ser ouvida quando executada ao vivo, visto que ainda não haviam se propagado as gravações e o rádio só passaria

3 Além de Evangelina, Lima Barreto tinha mais dois irmãos: Carlindo, que era detetive de carreira e guarda civil; e Eliézer, funcionário da Central do Brasil (Schwarcz, 2017, p. 315).

a existir oficialmente no Brasil em 7 de setembro de 1922,[4] dois meses antes do falecimento do escritor.

Para Machado,

> Lima Barreto, tal como Policarpo Quaresma, preocupado com a identidade nacional, reprova as novidades que agridem a tradição, principalmente aquelas que interferem na sobrevivência da cultura popular. Sob influência estrangeira e aliadas às dificuldades de vida dos suburbanos, as mudanças no gosto musical alteram hábitos de sociabilidade, agridem a cultura popular que domina os subúrbios. A dependência política e econômica revela sua faceta cultural [...] (Machado, 2002, p. 192).

A essas observações, a autora acrescenta citação do próprio Lima Barreto:

> Há dias, na minha vizinhança, quase em frente à minha casa, houve um baile... [...] A não ser umas barcarolas cantadas em italiano, não ouvi outra espécie de música, a não ser polcas adoidadas e violentamente sincopadas, durante todo esse tempo. [...] Perguntei a minha irmã, provocado pela monótona musicaria do baile da vizinhança, se nos dias presentes não se dançavam mais valsas, mazurcas, quadrilhas ou quadras, etc. [...] Sem receio de errar, entretanto, pode-se dizer que o baile familiar e burguês, democrático e efusivo, está fora de moda, nos subúrbios. A carestia desfiguram-no e muito e tendem a extingui-lo. [...] O subúrbio não se diverte mais. A vida é cara e as apreensões são muitas, não permitindo prazeres simples e suaves, doces diversões familiares, equilibradas e plácidas [...] Ele não mais se diverte inocentemente; o subúrbio se atordoa e se embriaga, não só com o álcool, com a lascívia das danças

4 O rádio, no sentido de radiofonia – transmissão, captação de sons difundidos no espaço sob a forma de impulsos eletromagnéticos – surgiu oficialmente no Rio de Janeiro (RJ) no dia 7 de setembro de 1922, com a transmissão do discurso de inauguração da Exposição do Centenário da Independência, pelo presidente da República, Epitácio Pessoa, por uma estação emissora de 500 watts, instalada pela Westinghouse Company no Pavilhão dos EUA (Marcondes, 1977, p. 639).

> novas que o esnobismo foi buscar no arsenal da hipocrisia norte-americana (Barreto, 1956 *apud* Machado, 2002, p. 192).

O interesse de Lima Barreto pela música pode ser percebido nas ocasiões em que ele abordou o tema, seja em textos jornalísticos, como o exemplo acima, ou literários. Assim, podem-se encontrar, por exemplo, no romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (Barreto, 1990, p. 71-74), referências à opereta *Grã-duquesa de Gerolstein*, do compositor francês Jacques Offenbach (1819-1880), ao compositor e pianista Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) e à passagem da cantora lírica francesa Rosina Stoltz (1815-1903) pelo Rio de Janeiro e sua interpretação da personagem Léonor na ópera *Favorita*, de Gaetano Donizetti, no Teatro Provisório. Já no romance *Numa e a ninfa* (Barreto, 1956b, p. 86-87), ao falar do bairro Cidade Nova, Lima citaria o *schottisch*, a modinha, as valsas e as polcas entre os gêneros executados pelos pianistas que podiam se ouvir no bairro. Ao som dos pianos, de acordo com o escritor, o bairro Cidade Nova dançava à moda francesa ou à americana e ao som do piano.

Uma circunstância, no mínimo curiosa, envolvendo Lima Barreto e a música é o caso narrado por seu irmão, Carlindo, em que, acometido por um delírio (cujo desenvolvimento resultaria na primeira internação de Lima em um hospício), o escritor em um momento de alucinação ouve músicos tocando na rua. No episódio trazido por Barbosa (1988, p. 186), Carlindo relata que o escritor dizia, como se realmente estivesse ouvindo alguma coisa: “Estão fazendo uma serenata. Tocam violões. Cantam modinhas...”; e, receptivo, continuava, “Deixe que eles entrem. Abram a porta. Deixem entrar a rapaziada...”.

Triste fim de Policarpo Quaresma

O livro

Triste fim de Policarpo Quaresma foi editado pela primeira vez como folhetim no *Jornal do Commercio*, entre 11 de agosto e 19 de outubro de 1911.

De origem francesa e surgido no século XIX, o gênero folhetim, no qual a narrativa era publicada de forma parcial e sequenciada em capítulos nos jornais e revistas, obteve grande êxito e servia também de trampolim para novos autores, como registra Schwarcz:

> *Le fuilleton* surgiu em meados do século XIX e ocupava o *rez-de-chaussée*, ou seja, o rodapé da primeira página dos jornais, e era garantia de sucesso: do periódico e do próprio autor, que passava – quando suas histórias eram bem-sucedidas – a lançar-se em voos mais altos. Por isso, o folhetim se associou à carreira dos escritores iniciantes: muitas vezes esses romances em fatias eram transformados em livros, trazendo novos leitores para os autores consagrados e facilitando o duro início dos que estreavam nas lides literárias (Schwarcz, 2017, p. 300).

Em 1915, o romance teve sua primeira edição em livro pela Rio de Janeiro Typ., em edição bancada pelo próprio autor com dinheiro emprestado, "uma pobre brochura em papel ordinário, reunindo num só volume o romance e alguns dos melhores contos do escritor", como registraria Barbosa (1988, p. 194). Uma terceira edição (segunda em livro) saiu através d'O Livro do Bolso, de São Paulo, em 1943, à qual se seguiu uma edição especial para os sócios do "Livro do Mês" da Gráfica Editora Brasileira Ltda., também de São Paulo, em 1948; no mesmo ano, outra edição foi realizada pela Editora Mérito S.A., no Rio de Janeiro. A edição seguinte (quinta em livro e sexta ao todo), a qual usamos como referência neste estudo, foi feita pela Editora Brasiliense, de São Paulo, em 1956, e baseou-se nos folhetins do *Jornal do Commercio* e na primeira (única realizada em vida do autor) e quarta edições em livro. A essas se seguiram diversas edições do romance, que se tornou um clássico da literatura brasileira.

De acordo com o próprio Lima Barreto no livro *Diário íntimo*, "O *Policarpo Quaresma* foi escrito em dois meses e pouco" (Barreto, 1953 *apud* Barbosa, 1988, p. 168). Em uma entrevista ao jornal *A Época*, de 18 de fevereiro de 1916, o escritor destaca que: "*Policarpo Quaresma* é um livro comum em que pretendo mostrar a puerilidade de muitas de nossas pretensões brasileiras" (Barreto, 1916 *apud* Schwarcz, 2017, p. 301).

Essa puerilidade fica evidente a partir de críticas sociais à República – através da figura do marechal Floriano Peixoto com sua "tibieza de ânimo" e sua "indolência e desamor às obrigações de seus cargos" (Barreto, 1956a, p. 209), que se tornaram notáveis por onde ele passou; ao funcionalismo público; ao exército brasileiro – em especial em relação às batalhas da guerra com o Paraguai; ao positivismo; ao academicismo; ao casamento; ao sistema manicomial; e a diversos costumes nacionais.

Narrado na terceira pessoa, o livro é dividido em três partes. A primeira trata de apresentar a maioria das personagens, a ambientação na cidade do Rio de Janeiro e, especialmente, as peculiaridades de Policarpo. Os acontecimentos da segunda parte ocorrem, principalmente, no sítio, situado no município de Curuzu, no estado do Rio de Janeiro, para o qual Policarpo se muda a fim de dedicar-se à agricultura, muito mais com o propósito de demonstrar as potencialidades agrícolas do país do que fazer fortuna. E a terceira e última parte traz o desenrolar da Revolta da Armada, que levará Policarpo Quaresma ao seu triste fim.

Policarpo Quaresma

Conhecido como major Quaresma, Policarpo, o herói, ou melhor, o anti-herói do romance de Lima Barreto, é frequentemente referenciado como uma versão brasileira de Dom Quixote. Assim o faz Oliveira Lima no prefácio da edição que nos serve de base:

> [...] major Quaresma viverá na tradição de um Dom Quixote nacional. Ambos são tipos de otimistas incuráveis, porque acreditam que os males sociais e sofrimentos humanos podem ser curados pela mais simples e ao mesmo tempo mais difícil das terapêuticas, que é a aplicação da justiça da qual um e outro se arvoraram paladinos. Um levou sovas por querer proteger os fracos; o outro foi fuzilado por querer na sua bondade salvar inocentes. Visionários ambos: assim tratou o marechal de ferro o seu amigo Quaresma e trataria Dom Quixote, se houvesse lido Cervantes (Oliveira Lima, 1956, p. 9).

Policarpo morava no bairro de São Cristóvão, "numa rua afastada de São Januário", como Lima Barreto (1956a, p. 27) descreve no romance. O desejo de tornar-se militar não foi alcançado por ser considerado incapaz pela junta de saúde. A alcunha de major agregada ao seu nome tratava-se apenas de um apelido. No entanto, ele se tornaria subsecretário do Arsenal de Guerra e terminaria mesmo por ser nomeado major na ocasião de sua inclusão aleatória no exército, mesmo que não tivesse o menor preparo para exercer tal função.

Com um pensamento altamente patriótico e, proporcionalmente, ingênuo, Policarpo defendia ideais como o uso de produtos nacionais, que, para ele, sempre teriam melhor qualidade – inclui-se aí a valorização dos alimentos da terra, chegando a impedir a irmã de cozinhar um frango com *petit-pois*, fazendo com que ela substituísse a leguminosa estrangeira pelo guando. Da mesma forma, ele desprezava vermutes em favor de parati, e mesmo o vinho do Rio Grande seria melhor que o Borgonha e o Bordeaux (Barreto, 1956a, p. 39). Assim, o major se dedicaria com afinco ao estudo da pátria, "nas suas riquezas naturais, na sua história, na sua geografia, na sua literatura, e na sua política" (Barreto, 1956a, p. 33). E seria justamente sua defesa do uso oficial da língua tupi-guarani pelo povo brasileiro que terminaria por levá-lo a ser internado num hospício.

Para Marco Antônio Arantes:

> Entre as causas que levaram o entusiasta republicano Major Quaresma à loucura estavam, sobretudo, a paixão arrebatadora pelo país, as meditações profundas, o amor exagerado às ciências, o excesso de estudos e a leitura de romances que atiçavam a sua fértil imaginação (Arantes, 2008, p. 879).

Sobre o nome da personagem, Santiago faz interessantes apontamentos sobre sua etimologia, em longa, mas merecida, citação:

> "Policarpo", [...] significa "que tem ou produz muitos frutos". Ora, o nosso Policarpo nada deixa de si, daí a ironia maior do seu nome. Ironia que está na redundância de "triste fim" que

> se encontra na raiz *carpo* de Policarpo: carpir, lamentar, chorar, cantar tristemente. Ironia que está ainda em *carpo*, pulso, "lugar onde o antebraço se junta à mão". O Policarpo de Lima Barreto é de triste fim porque é de nenhum fruto e é também de pulso fraco. [...] O nosso personagem já trazia no estranho nome toda a carga irônica que se patenteia no resumo das suas aventuras que se encontra no final do romance. E este final melancólico de uma triste vida besta se encontra expresso na polissemia da outra parte do seu nome, *Quaresma*. É tanto o período de 40 dias de jejum que se segue ao sacrifício de Cristo, como ainda uma espécie de coqueiro do Brasil. E tanto o sinal que indicia o caminho em vão do bode expiatório, como ainda o símbolo romântico por excelência da brasilidade ufanista que é o coqueiro. [...] Acabaria a vida besta de Policarpo por significar que ele é um parasita da civilização? Alguém que passou e não viveu? Ser a-histórico, passa e desaparece sem deixar fruto, carne da sua carne, "sem deixar mesmo"? É o que parece nos indicar o terceiro significado para *quaresma*: "inseto que ataca as roseiras e é parasita das árvores frutíferas" (Santiago, 1982, p. 40-41).

As observações de Santiago nos remetem, por exemplo, a *Clara dos Anjos*, personagem que daria nome a um dos romances de Lima. No caso, a moça de origem humilde e que, de pele escura, não seria "clara", teve vida que se deu como um martírio infernal, longe de dar a sensação de que ela estivesse aos cuidados "dos Anjos". Essa ironia, típica de Lima Barreto, também está presente no nome com o qual Policarpo batiza o sítio que adquire no município do Curuzu, interior do estado do Rio de Janeiro: "Sossego". Durante o período em que lá morou, sossego foi tudo o que Quaresma não teve.

Leitor voraz, Quaresma mantinha uma biblioteca de tamanho considerável que chamava a atenção dos vizinhos. O hábito da leitura também se tornaria motivo de implicações de seus conhecidos, como o doutor Segadas, "um clínico afamado no lugar" que se questionava sobre o motivo de Policarpo ter livros: "Se não era formado, para quê? Pedantismo!" (Barreto, 1956a, p. 28).

Todas as ideias e ideais nacionalistas colocados em prática por Policarpo acabariam resultando em experiências decepcionantes. Uma delas foi o já citado sítio que ele comprou e para onde se mudou. Lá, ele se dedicaria à agricultura. No entanto, seria vencido pela praga das formigas que destruíam suas plantações. Outra ilusão com o patriotismo seria desfeita ao integrar o exército na luta contra a Revolta da Armada. Quaresma havia recebido um cargo de major por simples alusão ao seu apelido, após ordem do marechal Floriano Peixoto para que o tenente-coronel Bustamante o integrasse ao seu batalhão "Cruzeiro do Sul". A dor da desilusão seria registrada na carta que escreve à irmã Adelaide, na qual admite ter matado um homem durante um dos brutais e cruéis conflitos: "Eu não vi homens hoje; vi homens de Cro-Magnon, do Neanderthall armados com machados de sílex, sem piedade, sem amor, sem sonhos generosos, a matar, sempre a matar..." (Barreto, 1956a, p. 271). O episódio causaria grande trauma em Quaresma, que, apesar de ferido no combate, diria: "Quando caí embaixo de uma carreta, o que me doía não era a ferida, era a alma, era consciência" (Barreto, 1956a, p. 270).

E foi com mais peso ainda na consciência que Policarpo se tornaria carcereiro na prisão da Ilha das Enxadas, para onde foram os marinheiros prisioneiros durante a Revolta. Apesar de sua fidelidade ao governo, Policarpo terminaria preso e tido como um traidor ao escrever uma carta ao presidente Floriano Peixoto, denunciando os maus-tratos e assassinatos de prisioneiros (Barreto, 1956a, p. 281-282). Sua afilhada, Olga, que sentia grande admiração pelo padrinho Policarpo e carregava certa semelhança com seu perfil, apoiando frequentemente suas ideias, desistiria de tentar libertá-lo. Após várias tentativas, Olga acreditou que seria mais nobre que ele morresse na masmorra em que se encontrava preso do que apelar a favores que culminariam por manchar a honra do padrinho.

Ricardo Coração dos Outros e a música

Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto dá importância à música ao intitular os capítulos "A lição de violão" e "O trovador", na primeira e segunda parte do romance, respectivamente, e ao escolher

como o grande companheiro de Policarpo Quaresma exatamente esse trovador responsável pelas lições de violão do major, o compositor suburbano Ricardo Coração dos Outros. "[...] homem célebre pela sua habilidade em cantar modinhas e tocar violão" (Barreto, 1956a, p. 36), Coração dos Outros é personagem fundamental do romance, pois, se Policarpo era o Dom Quixote, Ricardo era seu Sancho Pança.

Ricardo Coração dos Outros morava em uma casa de cômodos, "casas que mal dariam para uma pequena família, são divididas, subdivididas, e os minúsculos aposentos assim obtidos, alugados à população miserável da cidade" (Barreto, 1956a, p. 133). A relação entre Policarpo e Ricardo dá vazão ao patriotismo do primeiro, que também encontraria morada na música. Procurando exaltar a produção musical brasileira, resolveu tomar lições de violão, nas quais o intuito era dedicar-se à modinha, a autêntica música nacional, em sua visão. Para Quaresma, a "modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede" (Barreto, 1956a, p. 30), conclusão à qual chegou após muito meditar sobre qual seria a grande expressão poético-musical da alma nacional (Barreto, 1956a, p. 37-38).

O novo hábito de Policarpo Quaresma causaria rebuliço na vizinhança, que condenaria a prática, fazendo com que seu respeito diminuísse nos arredores de sua casa, uma vez que o violão era discriminado, visto de forma preconceituosa na época, sendo seus tocadores denominados capadócios. Com sua verve crítica sempre presente, Lima Barreto faz com que Policarpo se valha de uma antiga aceitação internacional para justificar a importância da modinha e do violão. Assim, durante uma discussão com sua irmã Adelaide que comungava da visão preconceituosa em relação ao violão, Policarpo defenderia que os violonistas não eram todos desclassificados, assim como a modinha, com base na aceitação que o Padre Caldas havia tido, anteriormente em Lisboa, e nos elogios feitos por "Beckford, um inglês notável" (Barreto, 1956a, p. 30).

Não obstante, a fala de Policarpo acaba deixando nas entrelinhas que, via de regra, esses músicos seriam, sim, desclassificados, salvo as exceções. Ricardo seria uma delas, inclusive gozando de certo prestígio que

já ultrapassara os subúrbios e se apresentando em casas de famílias do Méier, Piedade e Riachuelo, não sendo "um cantor de modinhas aí qualquer, um capadócio" (Barreto, 1956a, p. 36).

Com sua peculiar ironia, Lima Barreto alertava que esse prestígio de Ricardo Coração dos Outros se dava dentro da "alta sociedade suburbana" (Barreto, 1956a, p. 36) que, na verdade, só teria verdadeira relevância nos subúrbios. E, mesmo dentro dessa "alta sociedade suburbana", o prestígio do capadócio tinha suas limitações, como se pode constatar na ocasião em que o general Albernaz não o convida para a festa de noivado da filha Ismênia: "Ricardo não fora convidado porque o general temia a opinião sobre a presença dele em festa séria" (Barreto, 1956a, p. 66). No entanto, o general o convidaria para tocar na festa de casamento de outra de suas filhas, Quinota, com o consentimento dos noivos que também admiravam a música de Ricardo (Barreto, 1956a, p. 137).

Como era, e até hoje é, recorrente com músicos populares, Ricardo não escrevia suas músicas; por não ter conhecimento teórico e de escrita de partitura, ele anotava somente os versos. O fato é lamentado pelo cantor de modinhas quando, segundo o mesmo, perderia "uma ocasião de fazer o Brasil conhecido no estrangeiro", pois "o Senhor Paysadón, de Córdova (República Argentina), autor muito conhecido da cidade, lhe tinha escrito, pedindo exemplares de suas músicas e canções" (Barreto, 1956a, p. 104-105). O caso foi contado por ele à Adelaide, irmã de Policarpo, que

> [...] não tinha grande interesse pelo violão. A educação que se fizera, vendo semelhante instrumento entregue a escravos ou gente parecida, não podia admitir que ele preocupasse a atenção de pessoas de certa ordem (Barreto, 1956a, p. 105).

Nesse sentido, as palavras de Napolitano corroboram as palavras de Lima:

> A atividade musical profissional ainda era vista, em meados do século XIX, como uma forma de trabalho artesanal, logo, "coisa de escravos". A atividade de músico era vista como uma espécie de artesanato, de trabalho realizado a partir de regras de ofício

> e correta manipulação do material bruto do som, e não como atividade "espiritual" ligada ao talento natural (Napolitano, 2002, p. 42).

É exatamente esse tipo de visão que faria com que o próprio Ricardo Coração dos Outros se incomodasse quando "aparecera um crioulo a cantar modinhas e cujo nome começava a tomar força e já era citado ao lado do seu" (Barreto, 1956a, p. 106). Ricardo temia que a popularidade de um preto tocando violão pudesse desprestigiar ainda mais o instrumento.

Posteriormente, e para seu completo desespero, Ricardo acabaria por ser integrado contra sua vontade ao batalhão no qual Policarpo se encontrava. Ele não conseguiria se livrar do recrutamento forçado, mas teria restituído seu violão, que lhe fora tomado no momento de sua inclusão, e seria titulado como cabo, por influência de Policarpo, agora oficialmente major. O contato com o instrumento, no entanto, pouco durou. Logo, o tenente Fontes ordenaria que lhe fosse retirado o violão, após flagrá-lo em uma cantoria a plenos pulmões no meio dos soldados.

Ricardo também seria ferido no mesmo combate que vitimou Quaresma. A importância do músico na obra é reforçada e relembrada ao vermos que é o nome de Ricardo Coração dos Outros que encerra o romance, quando Olga segue ao seu encontro, depois de tentar inutilmente ser recebida pelo presidente Floriano Peixoto com a intenção de salvar o padrinho, Quaresma, do fuzilamento.

O governo Floriano Peixoto (1891-1894)

Após a renúncia do presidente Deodoro da Fonseca, o vice-presidente Floriano Peixoto assumiria o cargo principal do país. A crise no governo se deu em função do fechamento do Congresso, golpe arquitetado por Deodoro. Uma vez no poder, Peixoto daria um novo golpe ao não convocar eleições, como previa a constituição, e manteve-se no comando da nação, como registra Schwarcz (2017, p. 102). Houve um forte movimento popular de oposição ao governo que culminaria na segunda Revolta da Armada

da Marinha (a primeira ocorreu durante o governo do marechal Deodoro), que se via desprestigiada em relação ao Exército e, assim como parte da população, pedia novas eleições presidenciais. Vasconcelos (1985, p. 8) nos informa que a revolta só teria fim em 1895, já durante a presidência de Prudente de Morais.

Segundo Machado (2002, p. 75-76), para os republicanos "a Monarquia era o regime da corrupção e do arbítrio, de violências, de injustiças e, sobretudo, do governo do poder pessoal, discricionário e alheio aos interesses do povo", enquanto

> [...] os monarquistas afirmavam que a proclamação da República não passava de um levante militar alheio à vontade do povo. Fruto da indisciplina das classes armadas apoiadas por alguns fazendeiros descontentes com a libertação dos escravos (Machado, 2002, p. 76).

Ainda de acordo com Machado:

> [...] os irreverentes boêmios que lutaram pela Abolição e pela República, tendo como palco os cafés e confeitarias, manifestaram-se contra o governo provisório de Floriano Peixoto. A reação florianista esvaziou as rodas literárias, os cafés e as livrarias deportando e colocando em fuga os intelectuais (Machado, 2002, p. 62).

Lima Barreto viveria de perto essa tensão, pois, em 1893, sua família residia na Ilha do Governador e João Henriques trabalhava como almoxarife na Colônia de Alienados do local. Por ser um ponto estratégico para a entrada e saída da Baía de Guanabara, integrantes da Marinha se instalariam lá com a intenção de dominar a região, e o menino Afonso, então com 12 anos, que estudava em Niterói, ficaria impedido e visitar a família por não haver condução para lá. O período sem ver a família durou mais de um mês, de acordo com a carta enviada ao pai pelo escritor (Barbosa, 1988, p. 56). De acordo com Barbosa (1988, p. 57), ao ler a carta, João Henriques foi pessoalmente buscar o filho. Depois de um

longo trajeto que os obrigava a dar voltas e chegar em casa com muitas dificuldades, a família partiria na manhã seguinte para nova morada no Engenho da Pedra, na Penha. O jovem Afonso viu toda a ação militar na ilha, que roubara alimentos e medicamentos dos doentes. Mesmo com a mudança, Lima continuaria indo diariamente à ilha com o pai para levar comida para os duzentos doentes que não haviam sido retirados do local. Schwarcz, a partir de carta do próprio João Henriques, afirma que ele temia ser vítima dos soldados por ter comunicado ao diretor da Colônia as ações dos militares no local. Na carta, ele solicitava ainda ao diretor "que não desse notícias aos jornais" (Schwarcz, 2017 p. 103).

Localidades

Lima Barreto é sempre referenciado como um dos mais importantes cronistas da cidade do Rio de Janeiro, principal cenário de seus escritos, sejam literários ou jornalísticos. Santos (1983, p. 6) afirma que "nos romances de Lima Barreto, a Cidade está sempre presente como a personagem fundamental e ele foi capaz de captá-la, tanto nos aspectos particulares e mais simples, como no seu conjunto [...]".

Para além de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Machado também chama a atenção para a importância da cidade do Rio de Janeiro em toda a obra de Lima Barreto:

> É nesse cenário que se desenvolve a obra de Lima Barreto, construindo uma imagem ímpar da cidade do Rio de Janeiro na Primeira República. Lima Barreto é a consciência crítica dessa cidade. Nada escapou à sua observação. Dedicou-se a retratar a "sua cidade", conforme sua expressão, em todos os níveis – humano, social, físico e cultural. Representa a "vida" do Rio de Janeiro em todas as suas dimensões, revelando uma profunda paixão pela cidade. E nesse diálogo com a cidade, constrói um imaginário rico de conteúdo sociológico (Machado, 2002, p. 87).

Assim como os personagens de origem humilde, é importante destaque a presença dos subúrbios nas obras de Lima Barreto, como no caso de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Jaime Larry Benchimol observa que

> [...] no final do século XIX [período em que se passa o romance], os principais núcleos suburbanos cariocas já estavam formados e em franca expansão. Queimados, Maxambomba (atual Nova Iguaçu), Cascadura e Engenho Novo, S. Cristóvão e Sapopemba (atual Deodoro), São Francisco Xavier, Riachuelo e Todos os Santos foram as primeiras estações da Central, todas elas inauguradas no período 1850-1870. Na década de 80 [1880], inauguram-se as estações do Engenho de Dentro, Piedade, Rocha, Derby Club, Sampaio, Quintino, Méier, Mangueira, Encantado; em 1890, Madureira (Benchimol, 1983, p. 29).

Conforme Benchimol (1983, p. 32), "para conhecer o rico e multifacetado universo social do subúrbio [carioca], é indispensável ler as crônicas, artigos e romances de Lima Barreto".

Lima apresenta, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, diversas localidades da cidade do Rio de Janeiro que servem de cenário ao romance. Bairros, como Botafogo, São Cristóvão, Cidade Nova, Gamboa, Piedade, Saúde, Santa Teresa e Todos os Santos, e ilhas, como a das Enxadas, das Cobras, do Boqueirão, dos Ferreiros e do Governador, surgem em cenas do livro. O Centro da cidade ocupa importante papel e suas principais ruas são pontos de acontecimentos ou de passagens das personagens; são locais como o Passeio Público, o Café do Rio, o Cais Pharoux (atual Praça XV) e o Campo de Sant'Anna (atual Praça da República); os Largos da Carioca e São Francisco; e as ruas da Constituição, da Assembleia, dos Ourives, do Ouvidor, dos Pescadores (atual Visconde Inhaúma), do Rosário, Primeiro de Março e a rua Larga (atual avenida Marechal Floriano).

Na obra, encontraremos momentos em que a música se faz presente em algumas dessas locações, seja através das modinhas, dedilhadas no violão e cantadas por Ricardo Coração dos Outros, seja através das músicas para dançar, executadas nas festas, ou das músicas tocadas

pelas moças estudantes de piano. São, portanto, esses os locais nos quais focaremos para a investigação da produção que se fazia então, a fim de construir os possíveis cenários musicais que aparecem no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Capítulo 2:

A produção musical da cidade do Rio de Janeiro entre 1891 e 1894

> *A Cidade Nova dança à francesa ou à americana e ao som do piano. Há por lá até o célebre tipo do pianista, tão amaldiçoado, mas tão aproveitado que bem se induz que é ocultamente querido por toda a cidade. É um tipo bem característico, bem à função do lugar, o que vem a demonstrar que o "cateretê" não é bem o que a Cidade Nova gosta.*
> [...]
> *Afora a modinha, tão amada por todos nós, são as valsas, polcas, que saem dos dedos de seus pianistas a expressão de arte que a Cidade Nova ama e quer* (Barreto, 1956b, p. 86-87).

Ambientes da prática musical

Na condição de capital do país, a cidade do Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX, era o principal centro econômico do Brasil, sendo também a cidade de maior número de habitantes. De acordo com Milton Santos (1993, p. 21), em 1890 a cidade tinha uma população de 522.651 pessoas (seguida por Salvador, com 174.412, e Recife, com 111.556). Em 1900, atingiria a cifra de 691.565 habitantes. Migrantes estrangeiros e de outros estados se destinariam para a cidade, que concentraria grande e variada produção cultural e se desenvolveria de forma bastante cosmopolita. Como destaca Roberto Moura (1995, p. 45), "o Rio de Janeiro era o [...] principal centro produtor e consumidor de cultura, a cidade era a melhor expressão e a vanguarda do momento de transição por que passava a sociedade brasileira". O autor defende que a

> [...] complexidade crescente da cidade do Rio de Janeiro e a diversificação social de sua população geraria nos últimos anos do século [XIX] um público novo, a quem não mais satisfaria, em sua ânsia de divertimentos, os dias do entrudo e as festas religiosas ao longo do ano cristão oferecidas pelas paróquias. Esses anos assistiriam à abertura de uma infinidade de teatros de revista e *vaudevilles*, de cafés-concerto, cafés-dançantes,

> chopes-berrantes e cinemas para o entretenimento, principalmente, das novas classes médias urbanas e das elites, em suas noites e fins de semana afastadas da rotina das repartições e do comércio, às vezes aproximados pelo ingresso barato ao povão carioca que se forma naquele contexto (Moura, 1995, p. 76).

Ary Vasconcelos traça um breve panorama do choro e da prática da música popular no Rio de Janeiro em 1891, durante o período de governo do marechal Deodoro da Fonseca, que durou apenas nove meses (entre fevereiro e novembro), exaltando os "pequenos grupos instrumentais, formados geralmente à base de flauta, cavaquinho e violão, ou então pianistas/pianeiros maravilhosos" que, em sua opinião, faziam "a mais bela música popular do mundo: o choro", e cita Calado e Viriato "como dois de seus criadores" (Vasconcelos, 1985, p. 5). Vasconcelos assinala também que Ernesto Nazareth (1863-1934), aos 28 anos, e Chiquinha Gonzaga (1847-1935), aos 44 anos, completados naquele mesmo ano de 1891, "estavam em plena produção de obras portentosas, cuja importância, ainda hoje [1985], mal começamos a pressentir" (Vasconcelos, 1985, p. 5).

Para nos ajudar a compor esse panorama musical do período, além da pesquisa bibliográfica, foram realizadas buscas nas edições do *Jornal do Commercio*[5] disponibilizadas na Hemeroteca Digital do site da Biblioteca Nacional. A nossa opção pelo *Jornal do Commercio* deve-se ao fato de, na ocasião, o jornal já ter mais de 60 anos de fundação e uma grande circulação, podendo, assim, representar boa parte da produção musical carioca através de suas notícias e anúncios. Soma-se a isso o fato de *Triste fim de Policarpo Quaresma* ter sido publicado pela primeira vez

5 Fundado em 1827, com uma linha tradicional e conservadora, o *Jornal do Commercio* teve grande circulação na cidade do Rio de Janeiro, sendo o mais longevo de forma contínua no Brasil. O diário encerrou suas atividades no ano de 2016. (Jornal do Comércio, 2016. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2016/04/economia/496242-apos-189-anos-jornal-do-commercio-do-rio-de-janeiro-deixa-de-circular.html). No período estudado nesta pesquisa, sua sede localizava-se na rua do Ouvidor (Brasil, 2015. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-do-commercio-rio-de-janeiro). Observamos que se trata da mesma rua do Ouvidor que será citada diversas vezes na pesquisa bibliográfica e documental, bem como no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

em suas páginas como folhetim. Acreditamos, portanto, que o jornal estivera entre os habitualmente lidos por Lima Barreto, sendo, dessa forma, uma referência considerável para aproximar a produção musical do Rio de Janeiro à obra do escritor. Usando como termo de pesquisa a palavra "música", encontramos 2.592 citações, apenas nas edições do ano de 1891. Todas essas citações foram examinadas e, considerando o seu grande número, limitamo-nos a esse ano inicial da última década do século XIX, para termos uma visão geral dos acontecimentos musicais do período que relatamos a seguir.

Ruas e bairros

Muito da prática dos músicos populares dava-se, literalmente, nas ruas do Centro e dos subúrbios da cidade, fosse através das rodas de choro ou de serenatas. Vasconcelos (1985) registra ainda que, em 1891, o choro completara 21 anos e, a essa altura, já havia uma legião de "chorões" na cidade do Rio de Janeiro, assim como tinha se disseminado a prática das serenatas. Ele ressalta que "música brasileira, entretanto, ouvia-se [mais] no recesso dos quintais da Cidade Nova e dos subúrbios e nas calçadas, do que nos lugares em que, a rigor, seria mais apropriado: nos teatros" (Vasconcelos, 1985, p. 7). Falando já sobre os anos 1920, Roberto Moura (1995, p. 78-79) nos informa que a Cidade Nova se manteria como importante base do choro nas décadas seguintes. Ele lembra que músicos importantes como Pixinguinha, Quincas Laranjeiras, Carlos Espínola (pai de Aracy Cortes), Catulo da Paixão Cearense e Anacleto de Medeiros eram da Cidade Nova, e que outros, como Leopoldo "Pé de Mesa", Geraldo Santos (também conhecido como "Bico de Ferro" e "Cupido"), o violonista Manuel Teixeira, Soares "Caixa de Fósforos" e Mariquinha "Duas Covas", também participavam da vida musical do local. Assim, a Cidade Nova se tornaria "a fronteira entre o Rio de Janeiro 'civilizado' e o subalterno" e

> [...] seus bares e gafieiras se tornariam locais privilegiados de encontros musicais, de onde os novos gêneros, inicialmente ignorados e estigmatizados pelo moralismo das elites, iriam

> contagiar toda a cidade a partir das liberdades propiciadas por sua vida noturna (Moura, 1995, p. 78).

Vasconcelos (1985, p. 7) registra também que "Anacleto de Medeiros, que iria, seis anos depois, fundar a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, compõe, nesse ano [1891], a polca "Está Se Coando", um dos seus primeiros trabalhos" e que o "poeta Catulo da Paixão Cearense, que publicara, quatro anos antes, um primeiro livro de modinhas, *Cantor fluminense de 1887*, cada vez se tornava mais conhecido e admirado".

Ainda sobre o ambiente dos músicos populares, Taborda (2004, p. 82) chama atenção para o fato de os bairros cariocas tornarem-se pontos de referência e identificação de músicos que eram convidados para tocar em festas nas casas das "boas famílias". O relato da autora tem base nos escritos de Alexandre Gonçalves Pinto:

> Nos anniversarios, nos baptisados, nos casamentos, os grandes chorões eram procurados em pontos certos, no Cattete, no Botequim da Cancella, no Matadouro, no Estacio de Sá, na Confeitaria Bandeira, no Andarahy, no Gato Preto e no Botequim Braço de Ouro, no Engenho Velho, no Botequim do major Avila, no Portão Vermelho, no centro da cidade, numa vendinha que existia no Largo de São Francisco esquina da rua dos Andradas, e na Confeitaria do velho Chico, que ficava do lado oposto [*sic*] eram nestes estabelecimentos que se reuniam os grandes valentes como foi "Bocca Queimada", Tres Tempos, Israel, Pernambuco, Augusto Mello e muitos outros conhecidos como flor da gente, também faziam paradas ahi os franciscanos, que festejavam neste largo a data gloriosa de 2 de Abril dia de São Francisco, onde muitos delles saíam com sinos. Também eram encontrados muitos musicos chorões que combinavam bôas patuscadas (Gonçalves Pinto, 1936 *apud* Taborda, 2004, p. 82).

O violão teria forte identificação com as manifestações musicais das classes populares, em especial na produção musical carioca. É o que

observa Taborda (2004, p. 82), que acredita ainda que à sonoridade do instrumento, seu repertório e executantes

> [...] estão associados um determinado tempo, espaço e sociabilidade que se confundiram com a paisagem urbana, incorporando a lugares físicos prática musical que contribuiu de forma determinante para a transformação da sensibilidade cultural. Transitando por esses espaços, sejam privados – saraus, salas de visita, varandas, terreiros [*sic*] ou públicos, – ruas, bares, circos, coretos, teatros, festas populares [*sic*], [relacionamos] uma fantástica galeria de tipos: chorões, seresteiros, serenateiros, boêmios, cantadores (Taborda, 2004, p. 82).

O jornalista e historiador Luís Edmundo,[6] em seu livro *O Rio de Janeiro do meu tempo*, apresenta relatos de várias situações que testemunhou pessoalmente e que acabam nos revelando pequenas cenas da cidade do Rio de Janeiro. Um desses relatos, de 1901, declara que "a artéria principal da cidade, a mais elegante, a mais limpa, a de aspecto menos colonial, ainda é a Rua do Ouvidor" (Edmundo, 2003, p. 39), assim como registra outro lado do aspecto geográfico e socioeconômico da cidade ao apresentar o Largo da Misericórdia:

> As ruelas que se multiplicam para os lados da Misericórdia: Cotovelo, Fidalga, Ferreiros, Música, Moura e Batalha, estreitas, com pouco mais de metro e meio de largura, são sulcos tenebrosos que cheiram mal. Cheiram a mofo, a pau-de-galinheiro, a sardinha frita e suor humano. O bairro é velho e miserável,

6 Nascido na cidade do Rio de Janeiro, no dia 26 de agosto de 1878, e falecido na mesma cidade, em 8 de dezembro de 1961, Luís Edmundo foi observador e agente nas informações que apresenta, tendo vivido parte de sua adolescência (dos 13 aos 16 anos) no período aqui estudado. Viveu sua infância no bairro de Botafogo e parte da vida adulta na Tijuca (25 anos) e Santa Teresa. Graduou-se em ciências e letras aos 18 anos, mas acabou trabalhando com o jornalismo. Dedicou-se à literatura e, enquanto grande amante das artes, como o teatro e a música, viveu intensamente a vida noturna da cidade, frequentando os bares, cafés, salões e teatros (Academia Brasileira de Letras, 2016). Obs.: a edição do livro *O Rio de Janeiro do meu tempo,* publicada pelo Senado Federal, em 2003, registra 1880 como ano de nascimento de Edmundo.

> remanescente de um casario que foi, entanto, o da melhor nobreza, pelos tempos dos Governadores Duarte Gouveia Vasques ou Salvador Pereira, aí pelo ano de mil seiscentos e tantos. Pífios sobradões expondo frontarias onde a cal branca dos rebocos mostra-se grisalha; paredes descascando roídas pela implacável lepra dos tempos, o pedregulho e o tijolame à mostra, telhados suando a lentura verde dos limos ou esbranquiçados, nos beirais, pelo brotar de cogumelos, telhas de canal partidas ou desbeiçadas (Edmundo, 2003, p. 107).

E a música que se podia ouvir nesse ambiente do Largo da Misericórdia, segundo Edmundo, era o de moças cantando "Perdão Emília / Se roubei-te a vida..." enquanto os rapazes tocavam "repinicando violas desafinadas" (Edmundo, 2003, p. 108).

Teatros

Na época, criava-se um culto aos teatros e a cidade já contava com vários deles, o Politeama, o Apolo, o Recreio Dramático, o Lucinda, o Sant'Anna, o Variedades Dramáticas, o Phenix Dramática, o São Pedro de Alcântara, que, segundo Vasconcelos (1985, p. 7), estava abandonado por ser "surdo como uma porta", e o Lírico que era o maior deles e com a melhor qualidade acústica. Vasconcelos aponta que a música que se ouvia nesses teatros era geralmente das óperas e operetas estrangeiras:

> No Lírico [...] ocupado pela Cia. Dramática Italiana, [...] se destacavam os cantores Andréa Maggi e Pia Marchi, cantou-se o *Othello*, a *Fedora*, o *Amleto*. Muita ópera também foi ouvida no Lucinda: *Tosca, Dalila, Adriana Lecouvreur*, etc. No Politeama Fluminense, a Cia. Italiana de Operetas desenrolou seu repertório, que ia de *Mascotte* e *A Filha do Tambor-Mor* [...] a *Os Sinos de Corneville* e *Uma Noite em Veneza* [...]. A Cleary's London Opera Co. deitou e rolou no São Pedro com *O Mikado*. Já no Teatro Variedades, [...] foi reapresentada uma zarzuela em três atos, arranjada por Soares de Sousa Júnior, música dos maestros

> Chueca e Valverde[7] e da maestrina Chiquinha Gonzaga: *A Dama de Ouros* (Vasconcelos, 1985, p. 7).

Luís Edmundo nos relata que

> O carioca do começo do século ama particularmente o teatro. E o freqüenta com a maior assiduidade. Só não possui boas casas de espetáculos. As que existem são reles barracões, envergonhados lugares onde sobra o mau gosto e falta a sombra do menor conforto. Em compensação – e isso é pelo menos um consolo – sobejam os atores, peças, empresários e até público.
>
> O melhor teatro da cidade é o Lírico, uma ruína dourada, mostrando uma reles entradinha de ladrilhos, cercada de espelhos, uns espelhos muito velhos, muito sujos, muito enodoados e uns porteiros de apresentação grotesca e mal-ajambrada, sorrindo debaixo de densas gaforinhas postas em caramanchão e usando, nas noites de grandes *premières*, luvas brancas com punhos de celulóide (Edmundo, 2003, p. 265).

De acordo com nossas consultas às edições do *Jornal do Commercio* de 1891, constatamos que, nesse ano, as óperas, mas sobretudo as operetas, zarzuelas, mágicas e *vaudevilles*, comandaram as programações dos teatros.[8] Identificamos um total 285 espetáculos, que incluem também peças teatrais e recitais musicais.[9] Entre eles constam o drama fantástico

7 Uma confusão se faz sobre o nome do maestro Chueca y Valverde (ou Chueca e Valverde) que é eventualmente citado como se fosse uma dupla de compositores Chueca "e" Valverde.

8 As edições do *Jornal do Commercio* consultadas estão no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital.

9 Em alguns casos, ainda que nos pareça óbvia a classificação do gênero, evitamos fazê-la ou mesmo aprofundar em pesquisas externas às edições do *Jornal do Commercio*, uma vez que foi possível mostrar que esse panorama dos teatros e as informações extras não fariam diferença significativa dentro do que pretendemos apresentar aqui. Pelo mesmo motivo, não apontamos no quadro os autores dos libretos das óperas *O guarani* ou *Lo schiavo*, ambas de Carlos Gomes, cujos nomes não constavam nos anúncios ou resenhas.

ornado de música *Fausto*,[10] de Guilherme Augusto Gutierres da Silva, no Teatro Sant'Anna, que atingiria sua 400ª apresentação naquele ano e contaria com a presença do ainda presidente Deodoro da Fonseca na plateia. Outras montagens também alcançariam números muito expressivos de apresentações como *Frei Satanaz*,[11] mágica de Soares da Souza Júnior com pelo menos 160 representações no Teatro Variedades; a peça fantástica *Amores de Psyché*,[12] de Moreira Sampaio, com música de Luiz Moreira, com um mínimo de 50 representações no mesmo Teatro Variedades; *A rosa de diamantes*, mágica fantástica com libreto de Primo da Costa (não consta autor da música), com 63 representações no Teatro Sant'Anna; *O ovo,*[13] ópera cômica de W. Busnach e A. Vanloo, música de Edmund Audran, com 23 representações no Teatro Phenix Dramática; *A buena-dicha*,[14] opereta de Nazac e Bocage (tradução de E. Garrido), com música de Chueca y Valverde, no Teatro Apollo, que também compôs *Caramelo*;[15] *A grande avenida*;[16] *Cadiz*;[17] e *Surcouf – o corsário*[18] com tradução livre de Arthur Azevedo (sem autoria original identificada) e música do maestro Planquete, com 75 representações no Teatro Phenix Dramática.

---

10 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3, 6, 7, 8, 11, 12, 14, 16, 17, 23 e 24 de janeiro; 21 junho; 18 julho; e 7 de outubro de 1891.

11 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 6, 16, 17, 18, 24 e 28, 30 e 31 de janeiro; 3, 12, 13, 14, 17, 20, 26 e 28 de fevereiro; 3, 4, 10, 12, 18, 19, 20, 21, 24 e 25 de março; 11 e 30 de maio; 4, 8, 13, 14, 15, 16, 21, 25, 26 e 28 de junho; 1º, 7, 8, 13, 18, 20 e 26 de outubro; 1º, 19, 21 e 22 de novembro de 1891.

12 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 16 e 25 de junho; 2, 3, 4, 8, 13, 18, 24, 28 e 29 de julho; 1º, 2, 6, 9, 23 e 28 de agosto; 15 de setembro de 1891.

13 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3, 6, 14, 17 e 18 de janeiro; 4 de março de 1891.

14 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3, 8 e 30 de janeiro de 1891.

15 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1891.

16 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3 e 12 fevereiro de 1891.

17 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 4 e 15 de abril de 1891.

18 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3 de fevereiro; 10, 12, 19 e 20 de março; 18 de abril; 13 de maio; 13 de julho; 23, 28 e 31 de agosto; 8 de setembro; 4 e 26 de outubro; 1º, 14 e 19 de novembro; 5 de dezembro de 1891.

Entre os compositores brasileiros e estrangeiros que assinavam obras que estiveram em cartaz nos teatros do Rio de Janeiro, temos nomes conhecidos, sendo que alguns deles aparecem em outros momentos de nossa investigação, como o maestro brasileiro Cavalier D'Arbily, autor da música de *O sarrilho*[19] e de *Pif! Paf!*;[20] o português radicado no Rio de Janeiro, Arthur Napoleão, autor de *O remorso vivo*;[21] Barbieri, que fez música para *El barberrillo de Lavapiés*[22] (com texto de Marino de Lara), *El diablo en el poder*[23] e *Os diamantes da coroa*;[24] F. C. Vasques, autor de *O mestre Jeronymo*;[25] o português F. Alvarenga, autor de *O sino do eremitério*;[26] o também português Pinheiro Chagas, autor de *A morgadinha de Val-flor*;[27] Paul Lacombe, autor de *A guardadora de gansos*;[28] o italiano Donizetti, com *La favorita*;[29] Charles Lecocq, autor da música de *O coração e a mão*;[30] e o brasileiro Henrique Alves de Mesquita, com *Ali Babá ou Os 40 ladrões*.[31]

---

19 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 6, 7, 11, 28, 30 e 31 de janeiro; 20 e 26 de fevereiro; 23 e 25 de junho de 1891.

20 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 26 de fevereiro; 3 e 15 de março; 16, 22 e de 25 abril; 11, 13, 26 e de 30 maio; 8, 10, 12, 13, 14, 16 e 18 de junho de 1891.

21 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 16, 17 e 25 de janeiro; 18 de julho de 1891.

22 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 6 e 8 de janeiro de 1891.

23 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3, 4 e 10 de março de 1891.

24 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 30 e 31 de janeiro; 20 de outubro de 1891.

25 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 e 16 de janeiro de 1891.

26 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 28, 30 e 31 de janeiro; 12, 13, 14 e 20 de fevereiro; 24 de março; 26 de maio; 25 e 26 de junho; 1º de julho; 2, 3, 21 e 22 de novembro de 1891.

27 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 8 e 28 de janeiro; 18 de abril; 26 e 28 de junho; 11 e 17 de dezembro de 1891.

28 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 13, 17, 20, 26 e 28 de fevereiro; 3, 18 e 21 de março; 15 de abril 1891.

29 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1891.

30 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 22 de abril; 11, 13 e 26 de maio; 8 e 16 de junho de 1891.

31 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 10, 12, 19 e 21 de março; 26 e 28 de junho; 1º e 4 de julho; 14 de novembro de 1891.

Inclui-se também o francês Jacques Offenbach (1819-1880), autor de operetas e um dos maiores criadores dentro do gênero. Em 1891, foram representadas no Rio *A rainha Crinoline ou O reinado da mulheres*,[32] e *As mil e uma noites*,[33] de Eduardo Garrido, com música de Offenbach, Lecocq e Planquete.

Da seara mais popular, vamos encontrar *Uma véspera de Reis*,[34] de Xisto Bahia, texto original de Arthur Azevedo, com música de Colás. Vale citar que no dia 20 de abril foi realizada uma apresentação no Teatro Lírico em benefício de Chiquinha Gonzaga, na qual a mesma se apresentou com outros artistas no intervalo. Esses registros das atividades nos teatros cariocas mostram uma grande movimentação e uma pluralidade bastante razoável nos espetáculos apresentados.

Salões

Como herança dos séculos anteriores, boa parte da vida social ainda se dava mesmo nas residências particulares. Assim, era comum que as casas das famílias mais abastadas tivessem grandes salões, nos quais eram recebidos convidados para almoços, jantares, festas e bailes. Edmundo (2003, p. 201-202) destaca que os grandes salões do Rio, em 1901, localizavam-se em bairros da região central da cidade, como Santa Teresa e o próprio Centro, e da zona sul, como Laranjeiras, Botafogo, São Clemente, Flamengo e Humaitá. A exceção seria a residência de Dionísio Cerqueira[35] (a quem ele chama de "dignificador dos subúrbios") que se localizava no subúrbio de Todos os Santos, na zona norte, e que, de acordo com Edmundo, era "numa vivenda admirável e onde, por vezes, costuma prender seus convidados semanas inteiras, com festas estupendas, almoços e jantares ao ar livre no quadro maravilhoso de uma natureza sem igual"

32 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 18, 19 e 24 de março; 4 e 15 de abril de 1891.

33 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2, 3 e 7 de novembro de 1891.

34 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1891.

35 Possivelmente trata-se do militar e político Dionísio Evangelista de Castro Cerqueira (1847-1910).

(2003, p. 202), sendo a música, a declamação de poesia, e até mesmo os espetáculos teatrais comuns nesses encontros.

Cortiços

Quando o assunto é a música feita nas regiões mais pobres da cidade, ainda que parecesse nutrir alguma simpatia por aquele ambiente, Edmundo não consegue conter certo teor discriminatório e elitista, ao usar verbos como "expectorar" e "estropiar" para se referir à maneira de cantar dos portugueses e mestiças que habitavam os cortiços, e "açular" para o som do realejo que podia se ouvir nesses ambientes:

> São portugueses expectorando fados: Ó minha mái, minha mái. / Quesada cum mó pai... São mestiças estropiando melodias em voga: A sombra / De enorme e frondósia / manguêra, / Na bêra da estrada / Da tarde ao caí... Não duram, entanto, muito, as toadas lúgubres que o realejo açulara, que, no pobre, a alegria congênita reage (Edmundo, 2003, p. 229).

O tom de Edmundo não seria diferente ao descrever a figura de Manduca da Praia:

> Chega às sete da manhã no cortiço. Manduca da Praia, vindo da "teorga", para dormir. Ronca até muito depois do meio-dia. Come, veste-se e vai embora. Quando ele parte, maneiroso e gentil, cantarolando, alegre, o "pinho" entre os dedos, saudando os conhecidos do cortiço (*Ba tarde!*...), muito orgulhoso das suas calças brancas, da sua bipartida gaforinha, há um movimento de admiração que o envolve e acaricia. Gabam-lhe a voz, o violão, o bom corte do terno feito na Tesoura de Prata à Rua da Saúde: – Que elegância! – diz-se (Edmundo, 2003, p. 231).

Edmundo (2003, p. 232) conclui escrevendo que "Manduca é o tipo perfeito e acabado do capadócio de alcoice, rufião seresteiro, com nome, fama e glória nos conflitos da zona do femeaço, entre fuzileiros-navais e

guardas da polícia". À parte suas idiossincrasias, os relatos de testemunha ocular feitos por Edmundo são úteis ao nos trazer informações das práticas musicais, como nesse trecho que ele nos fala sobre as danças realizadas em festas no cortiço:

> Quando por essas festas há danças, as danças fazem-se no terreiro. E o que se dança? Uma polca pulada, que se chama militar, *chostes* (*schottisch*), valsa, mazurca, e, por vezes, a quadrilha, marcada em francês (!) com marcações assim: *Ana vai tu* (*en avant tous*), *Promenades pra direita* (*promenade à droite*), *Ché de dames* (*chaine des dames*), *Faz que vai mas não vai não, Caminho da roça, Vorta que lá vem a sogra*, etc. (Edmundo, 2003, p. 240, grifo do autor).

Ainda sobre os encontros feitos nos cortiços, Edmundo (2003, p. 240-241) registra o hábito da declamação de poemas, sendo feito pelo "marcador da quadrilha" ao final da dança que, nas circunstâncias narradas, recita Casimiro de Abreu, Luís Guimarães e Luís Pistarini. Edmundo ressalta que, apesar das celebrações, "Dorme cedo o cortiço. Às 10 horas da noite tudo repousa. Tudo. Até os tocadores de violão não ousam aí fazer as suas líricas serestas, indo fazê-las fora" (Edmundo, 2003, p. 247).

Cafés-concerto e chopes-berrantes

Outro importante ambiente da prática musical na cidade eram os cafés-concerto. Edmundo (2003, p. 286) afirma que "o canto lírico não se fez para o café-concerto do Brasil. O que nele se ama com fervor é a cançoneta brejeira e leve. Nada mais", e acrescenta ainda que "cantoras do gênero lírico, vindas embora da Inglaterra, da Alemanha, da Espanha e sobretudo da Itália, no Rio de Janeiro, não conseguem fazer grande sucesso" (Edmundo, 2003, p. 286). Segundo Edmundo (2003, p. 291), "Angu do Barão", cançoneta de Ernesto de Souza, gravada por Baiano em 1903 (disco *Zon-O-Phone X-1.046*), era um dos números que fazia a plateia delirar quando cantada por Geraldo Magalhães, que se apresentava no Passeio Público e na rua do Lavradio. Considerado "dos mais queridos

dos cantores nacionais do seu tempo" (Edmundo, 2003, p. 292), Geraldo Magalhães foi descrito por Edmundo como

> […] um pardavasco alto, forte, simpático, e com uma linda voz abaritonada, de claro timbre e do melhor volume.
>
> Contratado para cantar em Lisboa, lá fez sucesso, por lá casou e, ao que se diz, obteve até o suficiente para viver sem mais pensar no futuro dos filhos (Edmundo, 2003, p. 292).

Sem nunca perder seu estilo irônico e terrivelmente carregado de preconceitos, mais uma vez as memórias registradas por Edmundo se fazem úteis quando apresenta os chopes-berrantes – que para ele eram "barulhentas casas-de-chope, com palco e música existentes pela Rua do Lavradio, apresentando programas supimpas, que se organizam com o que de melhor se encontra, no momento, entre nós" (Edmundo, 2003, p. 285) –, nos fornecendo as formações dos grupos musicais que se apresentavam ali:

> Os mais importantes estabelecimentos possuem orquestras de cinco ou seis figuras, ou o clássico terceto de flauta, violão e cavaquinho. Há, porém, os que mostram apenas um modesto e estafadíssimo Pleyel de aluguel, sobre o qual um pianista, quase sempre mestiço, de fraque, cabeleira em palanque e gravata-de-laço-borboleta, exercita a sua musculatura, atirando sobre o indefeso e frágil instrumento punhadas violentas. Esse homem, tocando às vezes de ouvido, tem do ritmo uma compreensão original, pois ama, em tudo que executa, a cadência sincopada do batuque africano. E é assim que, enquanto com a sua mão esquerda compõe, aos trambolhões e aos pulos, a harmonia brutal que ora se arrasta e ora cambaleia, com a outra arranca, em fúria, ao teclado submisso, o desenho melódico que, de tão forte, nos contunde, ultrajando o tímpano do ouvido. É um bárbaro. Mas agrada à patuléia que traz no subconsciente as solfas nostálgicas do Congo ou de Moçambique e os batecuns ábsonos do indígena tupi, patuléia feliz que não suporta outro

> gênero de tocador quando vai dançar ao Grêmio das Flores, à Rua da Saúde, ou ao grupo carnavalesco Terror dos Inocentes, do morro do Pinto (Edmundo, 2003, p. 294-295).

A permanência da popularidade de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga é registrada por Edmundo (2003, p. 296) ao relatar uma visita a um desses chopes-berrantes, na rua da Relação, quando pôde ouvir pedidos de clientes para que o pianista da casa tocasse "Brejeiro" e "Corta-jaca", composições dos dois, respectivamente. Na sequência, o pianista da casa ainda tocaria "outra valsinha de Aurélio Cavalcanti, um *schottisch* do jovem Floriano de Lemos, um maxixe de Ernesto Nazaré, ou uma polquinha de Francisca Gonzaga..." (Edmundo, 2003, p. 297), pois essa era a música que garantia a presença dos clientes e sustentava o local:

> O repertório patrício sempre garantiu, no chope-berrante, sucesso e receita. Por isso vai-se recrutar ao morro de Santo Antônio, às vielas da Gamboa e da Saúde, com a dançarina regional, a seresteira e a cantora de samba (Edmundo, 2003, p. 298).

Ensino musical

Em relação ao ensino de música, apuramos que o piano é o instrumento que mais aparece nos anúncios de ofertas de aulas nas edições do *Jornal do Commercio* de 1891. Entre os 33 anúncios que encontramos de professoras e professores particulares de música, as aulas de piano são citadas em 24 (73%) deles. Sendo ainda que 4 anúncios citam exclusivamente a aula de piano e 11 anúncios constam apenas como "aula de música", o que deixa em aberto a possibilidade de que o piano também fosse utilizado nessas aulas. Encontramos ofertas de aulas de canto (3 citações), solfejo (1 citação), flauta (1 citação), harmonia (1 citação, com prática aplicada ao piano). Interessante observar que 28 (85%) desses anúncios são de professoras e apenas 5 (15%) de professores, sendo que um deles é feito em conjunto por uma professora e um professor.

Um total de 20 (71%), dentre essas 28 professoras, oferecia também outras aulas que iam de línguas (francês – 13 citações; português – 11 citações; inglês – 8 citações; alemão – 2 citações; latim – 1 citação) e outras disciplinas escolares (aritmética – 16 citações; história – 8 citações; geografia – 7 citações; desenho – 3 citações; pintura – 1 citação; matemática – 1 citação; ciências – 1 citação; estudos clássicos e literários – 1 citação; instrução primária – 1 citação) à religião (2 citações), instrução moral e religiosa (1 citação) e trabalhos manuais (tais como tapeçaria – 2 citações; bordado – 1 citação; flores de couro – 1 citação; flores de filigrana de ouro e prata, de cera, escama e outras qualidades – 1 citação; trabalhos de agulha – 2 citações; e trabalhos de fantasia – 1 citação).

Vale o registro de que dessas 28 professoras de música, 6 identificam-se como estrangeiras (uma francesa, uma alemã e as outras quatro não informam a nacionalidade), e que todas estas ofereciam também aulas de línguas.

Em relação aos anúncios dos professores, não constam quaisquer outras ofertas que extrapolem a área musical. Dentre os 5 anúncios, temos 2 que citam, exclusivamente, o ensino do piano. Outros 2 oferecem piano, canto, flauta e outros instrumentos (podendo ser possivelmente do mesmo professor, embora nos anúncios constem endereços diferentes) e um oferta aula de harmonia com prática aplicada ao piano. O anúncio feito em conjunto por uma professora e um professor oferece aulas de música, solfejo, piano, canto, português, francês e desenho não explicitando quem se encarregava de cada disciplina.

Ressalta-se, portanto, nos anúncios do *Jornal do Commercio*, em 1891, a presença majoritária de mulheres no ensino particular de música (28 professoras e 5 professores), tendo o piano como instrumento com maior número de ofertas (24 ofertas em 33 anúncios) e o fato de elas também se dedicarem ao ensino de outras disciplinas alheias ao campo musical (20 entre as 28 professoras, tendo em vista que descartamos o anúncio em conjunto da professora e do professor, embora seja possível supor que seria a professora a ofertante das aulas de português, francês e desenho). Entre os professores, encontramos 2 que ofereciam outros serviços, além

da aula de piano. Um deles oferta o serviço de afinação de piano, e o outro o de apresentações musicais para famílias nos dias santos.

A hegemonia das mulheres no ensino particular de música pode ser percebida ainda nos anúncios de procura por professores de música. São especificamente requisitadas professoras em 4 dentre os 5 anúncios que foram encontrados, o que nos reafirma que eram as mulheres que se dedicavam em maior número e pareciam receber mais credibilidade em aulas de música, inclusive fora da cidade do Rio de Janeiro, pois 3 deles são para lecionar em São Paulo, sendo o outro para lecionar em uma fazenda em local não especificado.

A solicitação de professoras, provavelmente, também se deve ao fato de que, além de aulas de piano e música, em 3 dos 4 anúncios também são requisitados serviços complementares, como aulas de línguas, desenho, aritmética, história, geografia e prendas. Aulas que, de acordo com o material apurado, eram ofertadas apenas por mulheres. Desses anúncios, 2 também pedem que sejam professoras estrangeiras, sendo que um deles também especifica que a aula seria para "uma mocinha". Dos 5 anúncios que procuram professores de música, um único anúncio foge à regra, ao solicitar um padre para aulas de música no estado do Espírito Santo.

Em se tratando de escolas de música, encontramos anúncios do Instituto Nacional de Música[36] (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro) que nos permite apontar que no local havia ofertas de aulas individuais de solfejo, canto coral, teclado, violino, violoncelo, contrabaixo, instrumentos de sopro, harmonia e acompanhamento, canto solo, piano, harpa, órgão, contraponto e fuga, composição, história e estética, teoria elementar e flauta. O Liceu de Artes e Ofícios,[37] além das aulas de música (não especificadas), oferecia desenho elementar, ornatos, figuras geométricas, arquitetura e máquinas, escultura, português,

36 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 28 de fevereiro e 5 de março de 1891.

37 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 27 de janeiro e 8 de junho de 1891.

aritmética, álgebra, geometria, francês, inglês, alemão e escrituração mercantil.

Quanto às escolas regulares que também ofereciam aulas de música, identificamos o Colégio Felippe Nery[38] de instrução primária e secundária, localizado na rua do Alcântara, nº 62, que ofertava aulas de música (sem maiores especificações); o Colégio Universitário Fluminense,[39] na rua Itagipe, nº 91, Engenho Velho, que tinha aulas de teoria, piano e música coral figurando em seus anúncios; o Colégio Abílio,[40] escola de primeiro grau para meninos de 7 a 10 anos, localizado na rua Marquês de Abrantes, nº 20, que ofertava aulas de música, constando em seu anúncio canto e elementos de música com o maestro V. Amabili; a Primeira Escola Pública Primária de Segundo Grau para o sexo masculino,[41] que ficava na rua do Passeio, nº 9, e oferecia aulas de música (sem especificações); a Primeira Escola Primária de Segundo Grau para o sexo feminino,[42] na rua dos Inválidos, nº 52, que também oferecia aulas de música (sem especificações); o Primeiro Externato da Educadora – Cursos Primário e Secundário[43] (não consta endereço), que ofertava aulas de música (sem especificações); o Internato particular para meninas,[44] na rua do Senhor dos Passos, nº 39, que, além de aulas de música (sem especificações), tinha aulas de piano; o Externato Andrade,[45] na rua do Catete, nº 115, que dispunha de aulas de música (sem especificações); e a Escola de Aprendizes Artilheiros,[46] localizada no bairro da Urca, que também ofertava aulas de música (sem especificações).

38 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1891.

39 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1891.

40 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 11 de março de 1891.

41 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 8 de julho de 1891.

42 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3 de julho de 1891.

43 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1891.

44 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1891.

45 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1891.

46 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1891.

Editoras de música

Em relação ao levantamento feito nas edições do *Jornal do Commercio* na área do mercado editorial musical, encontramos publicações das seguintes lojas e editoras: Arthur Napoleão & C., localizada na rua do Ouvidor, nº 89; Bushmann & Guimarães, rua dos Ourives, nº 52; Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha, rua do Ouvidor, nº 93; Casa Editora de Fertin de Vasconcelos & Morand, Rua da Quitanda, nº 42; Bevilacqua, rua dos Ourives, nº 43; Companhia Importadora de Pianos e Músicas, rua Gonçalves Dias, nº 73; Casa André Tanue (não consta endereço); Livros Importantes, rua Sete de Setembro, nº 83; e duas lojas sem nome atribuído, uma localizada na travessa de S. Francisco de Paula, nº 22, e outra na rua da Quitanda, nº 38.

Pudemos certificar a publicação de métodos de música e partituras (sobretudo para piano). Em relação aos gêneros, o volume de obras avulsas publicadas aponta uma maior popularidade de gêneros como a valsa (49 partituras) e a polca (29 partituras), seguidas pela quadrilha (11 partituras), pela *habanera* (4 partituras) e pela fantasia (3 partituras). Outros gêneros aparecem com menor recorrência, como o romance (2 partituras), o tango (2 partituras), o hino (2 partituras), e a canção, o capricho, a gavota, o improviso, a *mazurka*, a melodia, o minueto-valsa, o monólogo, o prelúdio, o *scherzetto*, o *schottisch* e a serenata, cada um com apenas uma partitura publicada. Quanto aos compositores, identificamos nomes conhecidos da história da música como Carlos Gomes (7 peças), Strauss (6 peças), Francisca Gonzaga, Haendel e Tchaikovski (estes três últimos com uma peça cada). De nomes menos conhecidos nos nossos dias figuram, entre outros, M. de Vasconcellos (9 peças), Caet (7 peças), Júlio Reis (6 peças), Ketten (5 peças), J. G. Christo (5 peças), A. Milanez (4 peças), Henrique Braga (4 peças), J. Barata (3 peças), Ernestina Índia do Brazil (2 peças), Ernesto Couto (2 peças), J. B. de Oliveira (2 peças), J. Meissler (2 peças), J. R. Oliveira (2 peças), Julio Perdigão (2 peças), Moszkowski (2 peças), Paderewski (2 peças), Waldteufel (2 peças), Arthur Napoleão (1 peça), Elisa C. Faria (1 peça), Sara Borges (1 peça) e Sylvia Berta (1 peça). Não encontramos registros biográficos de alguns dos

autores, sendo importante ressaltar que alguns desses nomes podem ser pseudônimos.

Álbuns de partituras com várias peças reunidas, que contemplam nomes como os dos compositores Chopin e Schubert, entre outros que não citam nomes dos autores, também aparecem nos registros, conforme listamos:

- *Sortimento completo de música de todos os editores da Europa e América*[47] (não constam os gêneros nem autores) – Ed. Bushmann & Guimarães;
- *Um volume contendo 8 valsas*[48] (Chopin) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um volume contendo 50 melodias*[49] (Schubert) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um álbum contendo 40 peças*[50] (danças, hinos e bailados espanhóis; não constam os autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um volume contendo 40 hinos*[51] (hinos nacionais do mundo inteiro; não constam autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um volume contendo 40 polcas célebres*[52] (não constam autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um volume contendo 25 quadrilhas*[53] (não constam autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um volume contendo 12 overtures célebres*[54] (não constam os autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;

47 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1º de janeiro de 1891.

48 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

49 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

50 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

51 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

52 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

53 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

54 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

- *Um álbum contendo 12 noturnos modernos*[55] (não constam os autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um álbum contendo 40 minuetos célebres*[56] (não constam os autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um álbum contendo 40 marchas célebres*[57] (não constam os autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um álbum contendo 27 gavotas célebres*[58] (não constam os autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um álbum contendo 10 valsas e polcas das mais modernas*[59] (não constam os autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Pagine d'Album*[60] (trechos de música; A. C. Ribeiro de Andrade Machado e Silva Junior – música – e Stecchetti – palavras) – (não consta a editora);
- *Um volume com 37 polcas e 10 gapopes*[61] [*sic*] (não constam os autores) – Ed. Bevilacqua;
- *Um volume de mazurkas*[62] (Chopin) – Ed. Bevilacqua;
- *Noturnos*[63] (não constam os autores) – Ed. Bevilacqua;
- *Um volume de sonatas*[64] (Schubert) – Ed. Bevilacqua;
- *Ópera completas*[65] ([diversas óperas em volumes individuais] não constam os autores) – Ed. Bevilacqua;
- *Fantasias para salão*[66] (não constam os autores) – Ed. Bevilacqua.

55 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

56 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

57 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

58 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

59 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

60 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

61 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1891.

62 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1891.

63 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1891.

64 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1891.

65 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1891.

66 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1891.

Dentre os métodos para o estudo de música constam: *Arte simplificada da música*,[67] de Dr. A. de Castro Lopes; *Princípios da música*,[68] de Augusto Savard; *Método de transposição*,[69] de Augusto Savard; *Solfejos do Instituto Nacional de Música*,[70] de Cherubini, Catel, Méhul e Cossec; e *Primeiras noções sobre música*[71] (extraídas dos Princípios da Música de A. Savard, professor do Conservatório de Paris), de A. Fontes Junior.

Dentre as demais publicações, encontramos o *Dicionário musical*, de Raphael Machado, e o *Livro de lembranças do pianista*,[72] de Henrique Lemoine.

Essa lista de partituras e métodos publicados que constam nos anúncios do *Jornal do Commercio* do ano de 1891 nos dá um panorama do mercado editorial musical do período e do repertório mais praticado pelos instrumentistas que liam música. Também podemos confirmar a música para piano como a mais publicada, assim como a presença de gêneros como a valsa, polca, *mazurka*, quadrilha e o *schottisch*, de que trataremos mais adiante.

Bailes e festas

Bailes de Carnaval de máscaras e fantasias também eram recorrentes. A edição do *Jornal do Commercio* de 12 de janeiro de 1891 registra bailes ocorridos no Club dos Políticos, no Tenentes do Diabo, no Club dos Fenianos, no Democráticos, no Huguenottes e Progressistas da Cidade Nova. Já a edição do dia 2 de fevereiro do mesmo ano traz anúncios de bailes de máscara a se realizarem nos teatros Lucinda, Variedades, Phenix Dramática, Sant'Anna, Lyrico e no Recreio Dramático. O *Jornal do*

67 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1891.

68 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1891.

69 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1891.

70 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 8 de março e 9 de abril de 1891.

71 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1891.

72 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de maio de 1891.

Commercio publicado dois dias depois traria uma matéria de meia página com o roteiro de desfile do Club dos Democráticos, que iria percorrer diversas ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro.

Ainda de acordo com as informações obtidas através das notícias encontradas nas edições do *Jornal do Commercio* de 1891, pudemos apurar a presença de bandas civis de música se apresentando com certa frequência pela cidade do Rio de Janeiro. Foram encontrados 22 anúncios dando conta de apresentações em diversas circunstâncias, como eventos de instituições de caridade, inaugurações de empresas, eventos políticos e celebrações religiosas. Essas apresentações ocorriam em vários pontos da cidade, como na Praça da República, no zoológico, na Ilha das Enxadas, na Pavuna, na Gávea, em Santa Teresa, bem como nas ruas do Ouvidor, do Lavradio e do Engenho Velho.

As bandas militares apresentavam-se com grande frequência em eventos públicos, tendo sido encontradas 44 citações de apresentações. Entre essas bandas estão as dos 1º, 3º, 4º, 7º, 10º, 22º, 23º, 24º, 28º e 31º batalhões da Infantaria da Guarda Nacional e as bandas do Arsenal de Guerra, da Brigada Policial, do Exército e dos Fuzileiros Navais. Elas se apresentaram nas mais diversas ocasiões: solenidades oficiais de inauguração de estrada de ferro que ligaria Botafogo a Angra dos Reis;[73] na posse de Deodoro da Fonseca, no saguão do palácio presidencial;[74] em um baile no Derby Club para comemorar a eleição do senador Dermeval da Fonseca;[75] e em cerimônias religiosas da Igreja Católica.[76] Dentre os locais das apresentações constam a praça da Proclamação da República,[77] o Club Tiradentes[78] e a Escola Politécnica.[79]

73 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 6 de março de 1891.

74 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1891.

75 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 20 de abril de 1891.

76 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 1891.

77 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1º e 25 de janeiro; 13 de fevereiro; 15 de março; 19 de abril; 13 de agosto; 23 de outubro de 1891.

78 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 23 de abril de 1891.

79 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 1891.

Em relação à presença de bandas em cerimônias religiosas, que incluem cultos e festividades, encontramos 33 citações. Todas elas tratam exclusivamente da Igreja Católica. A edição do *Jornal do Commercio* do dia 26 de março de 1891, por exemplo, registra que o compositor e regente Henrique Alves de Mesquita participou da direção musical da comemoração da Semana Santa, ao lado do igualmente maestro e compositor João Pereira da Silva. Os dois também participaram como regentes da missa de Réquiem do Revm.º Pró-Comissário da Ordem do Vigário Geral Monsenhor João Pires Amorim, de acordo com a edição do mesmo jornal do dia 24 de dezembro do mesmo ano.

Outro hábito de apreciação musical recorrente, revelado por essas consultas às edições do *Jornal do Commercio,* é a utilização das caixas de música que aparecem com certa frequência em anúncios de venda. Encontramos o objeto citado em 18 anúncios, sendo que um deles também oferecia o serviço de conserto das caixas. Consideradas instrumentos musicais mecânicos, de acordo com o *The Digital Grove's Dictionary* (2012), as caixas de música têm origem entre relojoeiros franceses, alemães e suíços, devendo grande parte de seu desenvolvimento a Antoine Favre, de Genebra, no ano de 1796; a sua forma padrão seria estabelecida a partir de 1825. As caixas eram constituídas por cilindros metálicos acionados por mecanismo de relógio que eram capazes de reproduzir músicas. É válido lembrar que o hábito de se ouvir as caixas de música se assemelharia à música gravada, que passaria a ser ofertada ao público alguns anos depois, através dos discos de acetato, goma laca e vinil. Inclusive, as caixas de músicas seriam eclipsadas pelo surgimento do gramofone, como também aponta o *The Digital Grove's Dictionary* (2012).

Encontramos, assim, ambientes que realmente refletem o cosmopolitismo e intercâmbios culturais da sociedade carioca da época, com uma produção artística farta e distinta. Aparentemente, a música podia ser ouvida em qualquer região da cidade. A região central concentrava a maior parte dos teatros, que ofereciam em sua programação óperas, operetas, *vaudevilles*, recitais e peças de teatro que frequentemente contavam com trilhas musicais. Temos casas e bares com apresentações de músicos, tais quais os cafés-concerto ou chopes-berrantes, como

registra Edmundo (2003), com um repertório que incluía canções, valsas, *schottisches*, maxixes e polcas. Ao mesmo tempo, bailes e festas nas casas das famílias, fossem nos subúrbios ou nos bairros da classe média, também proporcionavam oportunidades para o compartilhamento musical. O ensino formal de música estava sendo estabelecido, fosse através de aulas particulares ou nos colégios e em instituições dedicadas à música. O mercado editorial de música já havia sido criado e abastecia com material (partituras e métodos) os músicos profissionais e amadores.

Gêneros musicais

Entre a última década do século XIX e a primeira do século XX, diversos gêneros musicais estavam em voga na cidade do Rio de Janeiro. Temos registros mais frequentes de citações à modinha, lundu, valsa, maxixe, polca, *schottisch*, *mazurka*, choro, tango-brasileiro e quadrilha, e, com menos frequência, encontram-se referências à cançoneta, à endecha e à *romanza*. Importante observar que tanto os gêneros quanto os músicos que se dedicavam a eles se relacionavam entre si, sendo, em muitos casos, as diferenças de determinadas variações – por exemplo, da modinha e do lundu, ou da polca e do maxixe – separadas por uma linha tênue. Da mesma forma, surgiram à época subgêneros que, por semelhanças entre si, apresentam grande dificuldade de serem definidos, por exemplo, a polca-lundu, a polca-tango e a valsa-choro – como atualmente ocorre com o maxixe e o tango brasileiro.

Danças

A introdução de danças estrangeiras no Brasil se deu na primeira metade do século XIX. Taborda destaca que danças como

> [...] a polca da Boêmia, a *schottisch* escocesa, a valsa, o tango, as mazurcas avassalaram os palcos e os salões da corte, os palacetes dos barões do café nos bairros nobres do Catete e Botafogo

> e todos os locais frequentados pela sociedade (Taborda, 2004, p. 91).

Ainda segundo a autora, os responsáveis pela presença desses gêneros musicais foram artistas vindos da Europa, companhias teatrais, professores de piano e de dança e, uma vez popularizadas, essas danças se integraram aos gêneros nacionais como cateretês, batuques, lundus, fofas e fados. Assim, como defende Renato Almeida, os gêneros estrangeiros

> [...] se foram adaptando ao meio, sobretudo na parte musical, gerando novas fórmulas. As valsas, as quadrilhas, as *schottichs*, as polcas, principalmente as polcas, se abrasileiraram. Fizemos a nossa polca, o nosso tango, o nosso maxixe (Almeida, 1942 *apud* Taborda, 2004, p. 92).

Modinha

Sobre a origem da modinha, Taborda aponta que ela surgiu

> [...] na segunda metade do século XVIII, definida como canto urbano de salão de caráter lírico, sentimental, "não conta casos, conta queixas", a modinha (palavra que nasceu do jeito luso-brasileiro de acarinhar com diminutivos, partindo da denominação *moda* que em Portugal designa canção em geral), passou a ser um dos gêneros mais cultivados de toda a música brasileira, atravessando os séculos XIX e XX. Foi praticada nos salões da elite e absolutamente divinificada pelos cantores que durante a noite tomavam as ruas desejosos de serem ouvidos por suas amadas (Taborda, 2004, p. 84).

Tinhorão (1991, p. 11) nos alerta que brancos e mestiços da Bahia "já cantavam certas coplas do tempo com características particulares, pois lhe acrescentavam contribuições pessoais que chocavam as pessoas mais conservadoras". No entanto, é o poeta e violeiro Domingos Caldas Barbosa, nascido no Brasil por volta 1740 (filho de pai branco e mãe negra

angolana), quem marca de forma documental as origens do gênero, através de registros de apresentações cantando suas modinhas em Lisboa, Portugal, em 1775. Domingos estudou no Colégio dos Jesuítas e foi soldado na Colônia do Sacramento, no sul do Brasil. Porém, nem os estudos, nem a atuação como militar o afastariam da vida boêmia, à qual, segundo Tinhorão, ele "se entregou durante mais de dez anos, após sua volta ao Rio, em 1762", concluindo assim

> [...] que todos os contatos de Domingos Caldas Barbosa terão sido com mestiços, negros, pândegos em geral e tocadores de viola, e nunca com mestres de músicas eruditos (que, por sinal, por essa época praticamente não existiam no Brasil) (Tinhorão, 1991, p. 14-15).

Afasta-se, portanto, a ideia defendida por Mário de Andrade, em seu livro *Modinhas imperiais*, de que a "proveniência erudita européia das Modinhas é incontestável" (Tinhorão, 1991, p. 14-15). Entretanto, Bruno Kiefer mostra ser falha a informação de Tinhorão "quanto à não existência de mestres de música eruditos no Brasil Colônia" (Kiefer, 1986, p. 14). No caso específico do Rio de Janeiro, Kiefer apresenta, a partir de Ayres de Andrade, o testemunho do navegador francês Bougainville que esteve na cidade em 1767 e relata que:

> Em uma sala bastante bonita pudemos ver as obras-primas de Metastásio, representadas por uma companhia de mulatos, e ouvir vários trechos dos grandes mestres da Itália, *executados por uma orquestra regida por um padre corcunda* em vestes sacerdotais (Bougainville, citado por Andrade, 1967 *apud* Kiefer, 1986, p. 14, grifo do autor).

O sucesso das modinhas de Caldas Barbosa acabaria por influenciar compositores portugueses de música clássica,[80] o que resultaria, num segundo momento, numa "italianização" da modinha, devido ao fato de que, de acordo com Mozart de Araújo, "a segunda metade do século XVIII é o período em que mais sensível se torna em Portugal a influência da ópera italiana" (Araújo, [s. d.] *apud* Tinhorão, 1991, p. 17), e "para a Itália eram enviados os melhores músicos e compositores portugueses" (Tinhorão, 1991, p. 17-18). Tinhorão conclui assim que

> [...] o que ia acontecer com a modinha, a partir dos últimos anos do século XVIII, até a segunda metade do século seguinte, era o fato de que, passando a interessar aos músicos de escola, o novo gênero acabaria realmente se transformando em canção camerística tipicamente de salão, precisando aguardar depois o advento das serenatas à luz dos lampiões de rua, nos últimos anos do século XIX, para então retomar a tradição do gênero popular, pelas mãos dos mestiços tocadores de violão (Tinhorão, 1991, p. 18-19).

80 "Nos fins do séc. XVIII, em Portugal, a palavra *moda* tomou sentido genérico e com ela se designavam árias, cantigas ou romances de salão. A voga que essa música vocal de salão adquiriu no reinado de Maria I se traduziu no trocadilho que se tornou de uso comum entre cronistas da época, 'era moda, na corte de Maria I, cantar a moda', cujos autores eram músicos de escola formados na Itália: João de Sousa Carvalho, Leal Moreira, Marcos Portugal. Quebrando o formalismo dessas modas cortesãs, surgiu nos serenins dos palácios de Bemposta, de Belém ou de Queluz, Portugal, a figura do brasileiro Domingos Caldas Barbosa (?1740 - 1800), poeta e tocador de viola. Protegido dos marqueses de Castelo Melhor, Caldas Barbosa, o Lereno da Nova Arcádia, sofreu a reação violenta dos poetas e escritores portugueses da época, principalmente Bocage, Filinto Elísio e Antônio Ribeiro dos Santos, que chegou a considerar sua presença como indício da dissolução dos costumes da corte portuguesa. Domingos Caldas Barbosa deixou o Brasil em 1770. Só cinco anos depois, já investido de ordens menores, aparecem suas primeiras obras e por elas se verifica que o padre mulato, cobrindo-se com a batina para disfarçar o fator adverso da cor, não se deixou atingir pelos ápodos virulentos dos seus rivais. Músico sem conhecer música, cantor sem haver estudado canto, Caldas Barbosa substituiu o cravo e o pianoforte pela viola de arame e com ela granjeou a simpatia dos áulicos e das açafatas da rainha. Não se conhecem documentos que atestem a existência da modinha antes da apresentação de Caldas nos saraus lisboetas de 1775" (Marcondes, 1977, p. 494).

A ideia de Tinhorão é novamente refutada por Kiefer, que se baseia em estudos de Gerard Béhague dos manuscritos das *Modinhas do Brasil,* atribuídos por ele a Caldas Barbosa. A partir de Béhague, Kiefer conclui que

> [...] as modinhas em questão são verdadeiras *árias de corte*, que se distinguem das modinhas portuguesas contemporâneas (criadas abundantemente por influência de Caldas Barbosa) por características indubitavelmente brasileiras (sobretudo rítmicas) (Kiefer, 1986, p. 15).

Assim, Kiefer observa que diante do desconhecimento de um substrato brasileiro presente em algum gênero de canção brasileira que possa ter influenciado Caldas Barbosa, ele

> [...] criou suas modinhas a partir de um substrato pré-existente no Brasil (que seria desconhecido por nós) ou ele partiu de si mesmo fundindo, em suas modinhas, elementos das árias de corte portuguesas com elementos brasileiros ainda difusos e não cristalizados em gêneros musicais específicos (Kiefer, 1986, p. 15).

É ainda Kiefer quem nos apresenta os seguintes aspectos estruturais da modinha: uso dos modos maior e menor; formas AABB e AABB-refrão, composta para uma quadra com os versos 1 e 2 correspondendo à parte melódica A e os versos 3 e 4 à parte melódica B; eventual aumento do andamento no estribilho (ou refrão); pode apresentar introdução (ou prelúdio) e poslúdio instrumentais; no modo menor prevalecem as modulações I-IV, I-rel.-IV, I-IV-rel.,[81] sendo pouco usado o tom da dominante;[82] no modo maior as modulações mais frequentes são I-IV, I-VI, sem uso do tom da dominante, podendo acontecer substituições por

81 No exemplo, os algarismos romanos indicam os graus de uma escala musical. Por exemplo, temos a escala diatônica de Dó Maior, onde Dó = I, Ré = II, Mi = III, Fá = IV, Sol = V, Lá = VI e Si = VII. Como o exemplo citado por Kiefer se refere ao modo menor, usando a escala menor harmônica como base, temos as seguintes notas e graus Dó = I, Ré = II, Mi bemol = III, Fá = IV, Sol = V, Lá bemol = VI e Si = VII. O termo "rel." é uma forma abreviada da palavra "relativo" que se refere ao VI grau da escala maior ou o III grau da escala menor.

82 O tom da dominante refere-se ao grau V das escalas do sistema tonal.

tons homônimos; predomínio de compassos quaternários ou binários, seguido pelos ternários,[83] sendo encontradas eventuais mudanças de compasso binário para ternário; frequente uso de cadências femininas com apojatura expressiva superior simples (podem se encontrar apojaturas superiores brandas), notas repetidas nos finais de frases, membros de frases, incisos e mesmo fragmentos menores; fragmentos melódicos são geralmente curtos, separados por pausas; predomínio de linhas melódicas descendentes, sendo frequentes os saltos ascendentes ou notas harpejadas ascendentes no início das mesmas (Kiefer, 1986, p. 24). O pesquisador considera que estas

> [...] características melódico-harmônicas (mais importantes do que as rítmicas), cuja significação é fácil de imaginar, conferem à modinha singeleza, intimismo, doçura, saudade. Modinha: uma seqüência de suspiros amorosos. O delicado sentimento que se expressa na modinha está longe da grandiloqüência das árias de ópera italianas e de seu caráter extrovertido de enfático (Kiefer, 1986, p. 24).

De acordo com Ayres de Andrade (1967 *apud* Taborda, 2004, p. 85), a cantora lírica Augusta Candiani, "a grande dama da ópera no Rio de Janeiro de meados do século XIX", foi quem interpretou, em cena, pela primeira vez, uma modinha brasileira, "A sepultura de Carlina", com música de M. Rafael e letra de M. Lemos de Magalhães, tendo sido seguida por outras cantoras. A *Enciclopédia da música brasileira* (EMB), escrita por Marcos Antônio Marcondes, registra que

> [...] só nos fins do Império e começos da República, a modinha, já inteiramente aculturada, reflete a sensibilidade e o gosto do povo brasileiro. A modinha se populariza. Deixa o recinto fechado dos salões e se expande nas ruas, ao relento das noites enluaradas, envolta nos acordes do instrumento que, no Brasil, se tornou seu companheiro inseparável – o violão. É a fase em

83 Segundo a EMB (Marcondes, 1977, p. 81), a variante da modinha em divisão rítmica ternária deu-se por influência da valsa.

> que se pontificam Laurindo Rabelo, Xisto Bahia, Melo Morais Filho, Catulo da Paixão Cearense (Marcondes, 1977, p. 494).

Desse período de popularização da modinha, Edmundo (2003, p. 166-167) lembra de "notáveis intérpretes" do gênero, como Quincas Laranjeira, Coelho Guét, Veloso, José Rabelo, Francisco Borges, Tafi, Joãojoca, Cipriano de Niterói, Paiva Gama, Breimer, Horácio Telberg, Carlos de Meneses, Álvaro Nunes, Juca Fortes, Geraldo Magalhães, Eduardo das Neves, Benjamin de Oliveira, Neco, Ventura Careca, Sátiro Bilhar, Eustáquio Alves, Artidoro da Costa, Mário Cavaquinho, Leal, Frutuoso, Castro Afilhado, e inclui ainda, entre esses, outros "eméritos cantadores e tocadores de violão":

> [...] nomes ilustres [do final do séc. XIX e início do séc. XX], como Epitácio Pessoa, então ministro de Estado e depois presidente da República; Nilo Peçanha [político que também viria a ser presidente da República], Melo Morais Filho, historiador e cronista da cidade; juízes como o Dr. Itabaiana de Oliveira; altos funcionários do Estado como Pinto da Fonseca, Manuel Jácome, todos eles conhecedores profundos do instrumento, executando-o com galhardia, enobrecendo-o como outrora Castro Alves, Tobias Barreto e Laurindo Rabelo [...] (Edmundo, 2003, p. 167).

Entre os músicos que estavam em atividade no período de 1891-1894 e que se dedicavam à modinha, podemos destacar Xisto Bahia, Catulo da Paixão Cearense, Mário Pinheiro, Eustáquio Alves, Artidoro da Costa, Cadete, Henrique Alves de Mesquita, Melo Morais Filho, Benjamin de Oliveira, Eduardo das Neves, Quincas Laranjeiras, Chiquinha Gonzaga, Virgílio Pinto da Silveira e Chico Albuquerque.

Lundu

Sandroni observa que:

> A palavra "lundu" (grafada às vezes também "londu", "lundum" etc.) designa na música brasileira coisas diferentes, que são em geral consideradas como interligadas. Ela foi primeiro o nome de uma dança popular, depois o de um gênero de canção de salão e, finalmente, o de um tipo de canção folclórica (Sandroni, 2013, p. 32).

O autor ainda nos informa que as primeiras referências à dança lundu se deram a partir de 1780, e que, de acordo com o *Dicionário musical brasileiro* de Mário de Andrade, o lundu é uma "dança de origem afronegra, trazida pelos escravos bantos da região de Angola e do Congo" (Andrade, 1989 *apud* Sandroni, 2013, p. 32). Sandroni cita Mozart de Araújo, que corrobora essa visão ao afirmar que o lundu é "descendente direto do batuque africano, foi a válvula de equilíbrio emocional de que se utilizaram os escravos para amenizar as agruras do exílio e os sofrimentos da escravidão" (Sandroni, 2013, p. 32). No entanto, Sandroni ressalta que

> [...] as únicas fontes documentais citadas pelos mesmos pesquisadores onde, de fato, o lundu aparece como inequivocamente africano, são as portuguesas. No que tange ao Brasil, os autores que examinei foram incapazes de fornecer um só documento em que o nome "lundu" seja usado para se referir a uma atividade exclusiva dos negros (Sandroni, 2013, p. 33).

O lundu-canção, que seria um gênero independente da coreografia, ainda de acordo com Sandroni (2013, p. 33), tem seus primeiros registros impressos a partir de 1830.

Já para Taborda,

> [...] [o lundu] o filho legítimo do batuque de negros *ascendeu* aos salões na forma de canção e posteriormente gênero

> instrumental. Em princípios do século XX, a prática do lundu consagrou-se nos ambientes populares, através da difusão em circos, nas rodas informais, e na indústria fonográfica que ensaiava os primeiros passos (Taborda, 2004, p. 131).

Castagna, por sua vez, registra que o lundu-canção foi decorrente do lundu-dança, observando que

> Até o momento, os autores que se dedicaram ao estudo do lundu aceitam a hipótese de que Domingos Caldas Barbosa o tenha introduzido nos salões lisboetas, porém não como dança instrumental, mas já como uma modalidade de canção. Esse novo tipo de lundu, que para ser diferenciado da dança instrumental pode ser denominado lundu-canção, na verdade é um tipo de *modinha* que possui algumas características particulares (Castagna, 2003a, p. 17).

Castagna (2003a, p. 21) ressalta que, no decorrer do século XIX, a temática amorosa do lundu-canção foi sendo substituída por outra, de teor satírico. De acordo com a EMB (Marcondes, 1977, p. 431), o apogeu do lundu se deu nas últimas décadas do século XIX, quando passou a ser fundido com outras danças, como o tango, a havaneira e a polca, dando origem ao maxixe.

Xisto Bahia, Mário Pinheiro, Cadete, Henrique Alves de Mesquita, Benjamin de Oliveira, Eduardo das Neves, Baiano e Manduca de Catumbi estão entre os músicos que se dedicaram ao lundu no período de 1891-1894.

Polca

A EMB (Marcondes, 1977) apresenta a polca como uma dança rústica originada na Boêmia (atual República Tcheca), que, após ser introduzida na capital Praga, em 1837, tornou-se dança de salão e espalhou-se pela Europa. A polca caracteriza-se por sua divisão binária, andamento *allegro* e melodia saltitante, com rítmica baseada em colcheias e semicolcheias,

apresentando pausas no segundo tempo. Ainda de acordo com a EMB (Marcondes, 1977), a polca foi apresentada pela primeira vez no Brasil no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro, em 3 de julho de 1845. Também praticada como dança de salão, a polca se tornaria muito popular no país, ganhando as ruas e sendo praticada por conjuntos de choro e grupos carnavalescos. Ela, então, fundiu-se com outros gêneros populares, originando a polca-lundu, a polca-fadinho e a polca-militar.

Sandroni (2013, p. 59) registra o surgimento do termo "polca-lundu", no Brasil, como designação de gênero musical em partituras para piano, a partir de 1865, o que identificaria uma fusão do lundu brasileiro à polca europeia. Para o autor, a polca-lundu se caracterizava pela presença da "síncope característica"[84] no acompanhamento da melodia. A observação é feita a partir das únicas fontes disponíveis, as partituras editadas para piano, fazendo a ressalva sobre possíveis diferenças entre a execução e a notação musical. Outra diferença apontada por Sandroni para a polca europeia é a recorrência de títulos humorísticos ou com referências ao universo afro-brasileiro, como nas composições "Yayá, por isso mesmo" (A. Freza, 1888); "Socega, nhonhô" [*sic*] (Porfírio José d'Oliveira Pinto, [ca.[85] 1872]); e "A bahiana" (Henrique Alves de Mesquita, [ca. 1870]), sendo alguns exemplos daquelas que poderiam ser identificadas como polcas-lundus (Sandroni, 2013, p. 63).

Inclui-se entre os músicos que se dedicaram à polca e suas variantes nesse período, Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros, Calado, Virgílio Pinto da Silveira, Arthur Napoleão, Irineu de Almeida, Miguel Emídio Pestana e Manoel F. C. Leal.

84 Denominação dada por Mário de Andrade e outros autores à divisão de uma semínima em um compasso no qual ela corresponde a uma unidade de tempo na figura rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia (Sandroni, 2013, p. 47).

85 A abreviação de *circa*, "ca.", indica uma data aproximada.

Mazurka

De acordo com o *The Digital Grove's Dictionary* (2012), a *mazurka* é uma dança campestre polonesa originária da Mazóvia (região na qual o compositor Frédéric Chopin passou sua infância, tendo sido muito influenciado por sua cultura musical). A *mazurka* tem divisão ternária e seu ritmo básico tem como característica a acentuação dos tempos fracos (o segundo ou o terceiro), tendo seu andamento um caráter lento, mas animado. Quanto à estrutura, são recorrentes as seguintes variações: AABB, AABC, AAAB e ABBB. O tempo *rubato* é característico da performance, com acentos e dinâmicas enfatizando os gestos dos dançarinos.

Ainda segundo o *The Digital Grove's Dictionary* (2012), a *mazurka* tornou-se popular como dança de salão na sociedade parisiense do século XIX, e as *mazurkas* de Chopin tornaram-se os exemplos mais famosos do gênero, embora o compositor não considerasse suas *mazurkas* como tendo sido feitas para dançar. Baseado em Mário de Andrade, Castagna (2003b, p. 11) nos informa "que a mazurca [nome aportuguesado] foi introduzida no Rio [de Janeiro] como dança de espetáculos teatrais, difundindo-se posteriormente como dança de salão".

Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros estão entre os compositores que compuseram *mazurkas* nesse período.

Romanza

O *The Digital Grove's Dictionary* (2012) registra que, desde o século XV, os termos *romanza* na Itália, *romanze* na Alemanha e *romance* na Espanha significaram quase sempre uma balada; caracterizada por ser um romance narrativo, sendo muito popular nos países de língua espanhola. Ainda de acordo com o "*Grove's*", na França e na Alemanha, o termo passou a significar uma história extravagante, sentimental ou "romântica", em prosa ou verso estrófico.

Entre os músicos atuantes na cidade do Rio de Janeiro entre 1891 e 1894 que se valeram do gênero, destacam-se Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga e João Pereira da Silva.

Cançoneta

Conforme aponta o *The Digital Grove's Dictionary* (2012), *canzonetta*, em italiano, foi o título dado, do final do século XVI ao final do século XVIII, a uma peça vocal leve em estilo italiano. O termo é um diminutivo para a palavra *canzone* (canção), podendo se referir de forma genérica a qualquer canção curta e simples.

Entre os músicos brasileiros atuantes no Rio de Janeiro que se dedicaram ao gênero no final do século XIX estão Mário Pinheiro, Henrique Alves de Mesquita, Ernesto de Souza e Chiquinha Gonzaga.

Quadrilha

De acordo com a EMB (Marcondes, 1977, p. 631) a quadrilha é uma dança de salão popular na Europa e nos Estados Unidos da América (EUA). A introdução da quadrilha no Brasil se deu no início do século XIX, sendo rapidamente popularizada no país, onde ganhou numerosas variantes. Ainda segundo a EMB (Marcondes, 1977), na época da Regência (1831-1840), a quadrilha já era bastante popular no Rio de Janeiro.

Castagna (2003b, p. 2) nos informa, com base em pesquisa de Rafael Coelho Machado (autor do primeiro dicionário musical impresso no Brasil, no Rio de Janeiro, em 1842), que a quadrilha é "certo número de contradanças, acomodadas aos passos e figuras das danças usadas nos salões; deriva o seu nome do número dos dançadores que ordinariamente é composto de quatro pares". Desta feita, a quadrilha não seria uma dança simplesmente, mas um conjunto de cinco danças, similar ao que foi a suíte dos séculos XVII e XVIII, conclui Castagna. É também Castagna (2003b, p. 2) quem nos apresenta o texto de Higino Anglés e

Joaquín Pena, informando que a quadrilha foi uma contradança francesa introduzida em Paris no início do século XIX, e que as cinco danças que a compunham eram o *pantalon* ou *chaine* francês, *été* ou *avant-dex*, a *poule*, a *pastourelle* e a *boulangère*.

Quanto à estrutura musical da quadrilha, recorremos mais uma vez a Castagna, que afirma que

> [...] a quadrilha utiliza normalmente compasso 2/4, mas algumas de suas partes podem usar o 6/8. Sua estrutura está baseada em frases de 8 compassos, com figuração em colcheias e semicolcheias, mas sem a utilização de sincopas (Castagna, 2003b, p. 4).

A lista de músicos que se dedicaram ao gênero no Rio de Janeiro do final do século XIX inclui Chiquinha Gonzaga, Henrique Alves de Mesquita, Virgílio Pinto da Silveira e Guilherme Cantalice.

Maxixe

Sandroni (2013, p. 54) afirma que o "maxixe é uma dança popular urbana criada no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX", e que, de acordo com Jota Efegê, em seu livro *Maxixe, a dança excomungada*, "a primeira menção impressa ao maxixe data de 1880" (Efegê, 1974 *apud* Sandroni, 2013, p. 54). Sandroni destaca, ainda, que no "mesmo livro [Jota Efegê] nos mostra também que a dança foi considerada desde o início muito vulgar e de baixa categoria. Sua invenção é atribuída por Raul Pederneiras, em artigo de 1906, aos habitantes da 'Cidade Nova'" e termina ressaltando que, em 1872, "já era o bairro mais populoso da cidade e também o bairro dos divertimentos de má fama [...]" (Sandroni, 2013, p. 54). O autor também nos informa, a partir das palavras de Mário de Andrade, que a

> [...] ideia de que o maxixe veio da Cidade Nova pela via dos clubes carnavalescos é consideravelmente reforçada por "uma versão, propagada por Villa-Lobos, que a teria colhido dum

> octogenário", segundo a qual "o maxixe tomou esse nome dum sujeito apelidado 'Maxixe' que num carnaval, na sociedade 'Os Estudantes de Heidelberg', dançou o lundu duma maneira nova" (Andrade, 1976 *apud* Sandroni, 2013, p. 55).

A EMB (Marcondes, 1977, p. 465) também registra o surgimento do maxixe como sendo oriundo dos forrós da Cidade Nova, assim como dos cabarés da Lapa. Ainda de acordo com a EMB (Marcondes, 1977), o maxixe foi a primeira dança genuinamente brasileira, resultado da fusão do tango e da havaneira pela rítmica, e da polca pelo andamento. De acordo com Sandroni (2013, p. 55-56), o maxixe se caracteriza, também, como uma dança de par enlaçado, na qual vários pares dançam ao mesmo tempo, sendo a música exclusivamente instrumental. O pesquisador ressalta que, até meados da década de 1890, a dança do maxixe se fazia ao som de músicas que ainda não se chamavam assim: eram polcas, lundus, tangos (e todas as combinações desses nomes), era quase tudo, enfim, que fosse escrito em compasso binário, tivesse andamento vivo e estimulasse o requebrado dos dançarinos através do "sincopado" (Sandroni, 2013, p. 69). Quanto à observação de Sandroni sobre o maxixe ser exclusivamente instrumental, a EMB (Marcondes, 1977, p. 465) registra a "utilização frequente da gíria carioca, quando cantado", sendo essa uma das diferenças do maxixe em relação ao tango espanhol e à *habanera* cubana, além do caráter lúbrico e lascivo da dança, pela sincopação e vivacidade rítmica do maxixe.

Chiquinha Gonzaga, Henrique Alves de Mesquita e Ernesto Nazareth estão entre os músicos que se dedicaram ao maxixe no período de 1891-1894.

Tango brasileiro

A EMB (Marcondes, 1977, p. 741) registra que o tango é uma dança surgida na Andaluzia, na Espanha, em 1850-1855, e expandiu-se pelas Américas na década de 1860. No Brasil, o gênero se fundiu com a polca, havaneira e o lundu, a partir dos anos 1870, apresentando características brasileiras através do maxixe e do tango brasileiro.

Tinhorão (1991, p. 97) registra que, dentro da pequena bibliografia sobre o tango brasileiro, há um consenso entre os pesquisadores que o estilo denominado "tango" ou "tanguinho" seja uma adaptação da *habanera* com elementos da polca e do *schottisch*. E observa, ainda, que, segundo o maestro Batista Siqueira, o primeiro compositor a usar o termo "tango" para designar esse gênero musical foi o compositor e maestro carioca Henrique Alves de Mesquita. Em 1871, ao escrever a música da peça *O jovem Telêmaco*, Mesquita denominou duas das composições como "Tango do jovem Telêmaco" e "Tango do calipso" (Tinhorão, 1991, p. 98). Para Sandroni, também

> [...] depõe neste sentido a associação entre tango e batuque, referência direta ao universo musical afro-brasileiro. Dois dos mais famosos "Batuques" para piano da música brasileira, o de Ernesto Nazareth (de 1906) e o de Henrique de Mesquita (dos anos 1870), foram chamados de tangos por seus autores. Cabe mencionar também a famosa composição de Chiquinha Gonzaga, "Gaúcho (Corta-jaca)", de 1897: o gênero mencionado na partitura é "tango". O subtítulo, "Corta-jaca", designa "um dos passos do samba existente na Bahia" [EMB, verbete "Corta-jaca", 1977, p. 204]. [...] E a primeira seção, caracterizada por um movimento de baixos recorrente na música brasileira, leva a indicação... "batuque" (Sandroni, 2013, p. 67).

Sandroni (2013, p. 67) chama atenção para o fato que "Nazareth já compunha desde 1877 peças no estilo de 'Brejeiro', isto é, com as mesmas características rítmicas; mas o nome que lhes dava era polca-lundu e não tango". Jairo Severiano acrescenta que

> O tango brasileiro é um gênero mal definido. Uma comparação, por exemplo, entre os tangos de Ernesto Nazareth, Eduardo Souto ("O Despertar da Montanha", "Do Sorriso da Mulher Nasceram as Flores") e Henrique Alves de Mesquita ("Ali Babá") revelará características bem diferentes. Felizmente Nazareth nos deu um precioso esclarecimento sobre os seus tangos numa conversa reproduzida por Brasilio Itiberê no ensaio "Ernesto

> Nazareth na Música Brasileira": "Certa vez meu amigo Oscar Rocha, melômano e folclorista e um dos homens que melhor conheceram a vida e a obra de Nazareth, perguntou-lhe como é que tinha chegado a compor seus tangos, com esse caráter rítmico tão variado. Nazareth respondeu com simplicidade que ouvia as polcas e lundus de Viriato, Callado, Paulino Sacramento e sentiu vontade de transpor para o piano a RÍTMICA DESSAS POLCAS-LUNDUS." Pertence assim à polca-lundu a rítmica que o genial compositor levou para os seus tangos ou, por outras palavras, OS TANGOS DE NAZARETH SÃO UMA REQUINTADA ESTILIZAÇÃO PIANÍSTICA DA POLCA-LUNDU. Como no final do século XIX ainda não havia se fixado o uso da palavra choro para designar o gênero, Nazareth simplesmente adotou a palavra tango para classificar essas composições, hoje integradas ao universo do choro, que abrange as variadas formas do gênero. A propósito, os chorões pioneiros tocavam choros (uma invenção deles) achando que tocavam polcas. O mesmíssimo termo tango foi também empregado por Chiquinha Gonzaga e vários de seus contemporâneos para "rotular" maxixes (termo considerado depreciativo que poderia prejudicar a venda de partituras). Naturalmente, em respeito à escolha de Nazareth, não teria cabimento agora passar a chamar seus tangos de choros (Severiano, [s. d.], [n. p.], grifos do autor).

Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth destacam-se entre os músicos que se dedicaram ao tango brasileiro no período de 1891-1894.

Schottisch

O *The Digital Grove's Dictionary* (2012) registra o *schottisch* (escocês, em alemão) como uma dança de roda, similar à polca, porém mais lenta. O gênero tem compasso 2/4. Já Castagna (2003b, p. 9) defende que o *schottisch* apresenta compasso quaternário. A EMB (Marcondes, 1977, p. 815) apresenta o xótis (com o termo aportuguesado) como dança de salão para pares, com divisão rítmica binária, e reafirma que o andamento é

mais lento que a polca. O *schottisch* tem origem alemã e foi muito difundido na Inglaterra e na França, no final da década de 1840.

A EMB ressalta que foi o professor de dança José Maria Toussaint quem apresentou o gênero no Brasil pela primeira vez, em 1851, no Rio de Janeiro. Com grande aceitação, o *schottisch* se popularizou rapidamente, passando a ser adaptado para pequenos grupos instrumentais. Ainda de acordo com a EMB, xótis compostos por chorões do século XIX ganharam versos, que, acompanhados ao violão, converteram-se em modinhas.

Entre os músicos que escreveram peças do gênero no período aqui estudado temos Carlos Gomes, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros, Ernestina Índia do Brazil e Furtado Coelho.

Valsa

Segundo o *The Digital Grove's Dictionary* (2012), a valsa foi a dança de salão mais popular durante o século XIX, e defende que, além de ter sido a dança mais celebrada e duradoura, também foi a que exerceu maior influência na história musical, ressaltando uma possível exceção para o minueto. O dicionário aponta, ainda, que a valsa foi aceita em todas as formas de composição musical, sendo utilizada por grandes compositores dos séculos XIX e XX. Sobre a origem do nome, o "*Grove's*" nos informa que ele pode ser derivado do verbo alemão *walzen* que se conecta ao verbo latino *volvere*, denotando virada ou rotação. O termo dialoga com a forma de se dançar o gênero que, como nos apresenta Castagna, a partir de citação de Rafael Coelho Machado,

> [...] dança que duas pessoas executam volteando sobre si, ao mesmo tempo em que descrevem um grande círculo no lugar onde dançam; é o símbolo dos movimentos que fazem a terra e os planetas: um sobre si mesmo e outro em roda do sol (Machado, [s. d.] *apud* Castagna, 2003b, p. 7).

A EMB (Marcondes, 1977, p. 781) registra que a valsa tem origem na Áustria, caracterizando-se como uma dança de pares independentes e enlaçados. A divisão rítmica é ternária, com andamento rápido (vienense) ou moderado (francês). Muito difundida na Europa no fim do século XVIII, a valsa esteve em voga pela primeira vez no Brasil a partir da chegada da família real portuguesa ao país.

Castagna (2003b, p. 8) cita Maria A. C. Giffoni, que defende que a valsa passou a ser tocada no Brasil em 1830, sendo muito executada durante o Primeiro e o Segundo Impérios até o século XX, adquirindo feições locais a partir de várias influências, como da modinha e do choro. Apesar da diferença de aproximadamente vinte anos da introdução do gênero no Brasil, entre a indicação dada por Giffoni (Castagna, 2003b) e a dada pela EMB (Marcondes, 1977), ambas estão em concordância em relação à fusão da valsa a gêneros brasileiros, pois a EMB também registra que a valsa se consolidou como um gênero seresteiro, através dos conjuntos de choro. A enciclopédia afirma, ainda, que a valsa se tornou obrigatória para aprendizes de teclado.

Entre os músicos que se dedicaram à valsa no final do século XIX constam Henrique Alves de Mesquita, Ernesto Nazareth, Virgílio Pinto da Silveira, Viriato Figueira da Silva, Arthur Napoleão, Manoel F. C. Leal e Frederico Málio.

Choro

Com instrumentação baseada no trio violão, cavaquinho e flauta, mas contando também com a inclusão de instrumentos como clarineta e oficleide, o choro é um gênero de característica essencialmente instrumental e, normalmente, exige capacidade técnica e mesmo virtuosística de seus intérpretes. Taborda (2004, p. 93) lembra que, de acordo com referência do maestro Batista Siqueira, a data simbólica do nascimento do choro é a década de 1870, "quando Joaquim Antonio da Silva Callado, professor de flauta da Academia Imperial de Belas Artes formou o 'Choro Carioca', grupo em que o solista (flauta) era acompanhado por dois

violões e cavaquinho". Roberto Moura (1995, p. 77) defende que o choro se caracterizava "inicialmente como apenas uma forma local particular de interpretar as músicas em voga". E, de fato, o repertório do choro abarcaria valsas, maxixes, tangos, polcas, *schottisches*, entre outros gêneros. Moura observa que os chorões eram

> [...] membros da baixa classe média do Segundo Império e da Primeira República, funcionários públicos inferiores, modestos servidores municipais, pequenos comerciantes — de quem se aproximariam musicalmente negros e migrantes nordestinos com quem se amontoavam nos bairros populares do Rio antigo (Moura, 1995, p. 77).

Luís Edmundo nos fornece alguns nomes de destaque dos primeiros tempos do choro, quase todos praticamente desconhecidos hoje:

> Entre os grandes chorões do tempo encontramos, não raro, instrumentistas de nomeada, alguns até prêmios do Conservatório de Música. Nomes? Anacleto de Medeiros, profundo conhecedor de música regional, orquestrador brilhante, notável compositor e que acaba mestre da banda do Corpo de Bombeiros, então considerada a melhor da cidade; Leandro Santana, denominado o *rei do clarinete*; Alfredo Viana, pai do Pixinguinha, grande oficlidista; o muito popular capitão Rogério, pistonista de fama. Fonseca Barros, Guerra da Paraíba, Alfredo Timbó, Belisário, porteiro do Senado; Patolá, Albertino Pimentel... Todos eles chorões agaloados, acompanhadores eméritos de violão ou fortes soadores de instrumentos de sopro, festejados e popularíssimos (Edmundo, 2003, p. 166).

Entre os músicos que se destacaram na produção do choro no período de 1891-1894 estão Quincas Laranjeiras, Neco, Pedro de Alcântara, Manduca de Catumbi, Galdino Cavaquinho, Soares "Caixa de Fósforos", Leal Careca, Juca Vale, Virgílio Pinto da Silveira, Viriato Figueira da Silva, Luizinho, Guilherme Cantalice, Balduíno, Duque Estrada Meyer, Inácio Ferreira, Capitão Rangel e Pascoal Rodrigues Reis.

Na prática, esses gêneros se misturariam, até pelo intercâmbio entre os músicos e o fato de eles mesmos se dedicarem a compor e tocá-los de forma indiscriminada, em muitos casos, como podemos observar também nos perfis que registramos a seguir. Intercâmbio esse que, aliás, daria-se também entre compositores e instrumentistas que produziram tanto a música popular como a chamada música clássica, como é o caso de Henrique Alves de Mesquita, Quincas Laranjeiras, Chiquinha Gonzaga, Alberto Nepomuceno, Hugo Bussmeyer, Arthur Napoleão e Duque Estrada Meyer.

Capítulo 3:

Os cenários musicais em *Triste fim de Policarpo Quaresma*

> *Ainda agora estava ele lá, debruçado no peitoril, com a mão em concha no queixo, colhendo com a vista uma grande parte daquela bela, grande e original cidade, capital de um grande país, de que ele a modos que era e se sentia ser, a alma, consubstanciando os seus tênues sonhos e desejos em versos discutíveis, mas que a plangência do violão, se não lhes dava sentido, dava um quê de balbucio, de queixume dorido da pátria criança ainda, ainda na sua formação...* (Barreto, 1956a, p. 134).

O romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* guarda várias passagens nas quais a música se faz presente, principalmente através das aparições de Ricardo Coração dos Outros. Nas páginas que seguem, apresentaremos esses momentos, confrontando-os com o material levantado sobre a produção musical na cidade do Rio de Janeiro, durante o período aqui pesquisado (1891-1894). Assim, pretendemos conceber os cenários musicais do romance, observando que nossa concepção de cenários vai além da ideia imagética ou de um local físico no qual ocorre uma ação, mas de todo um contexto que envolve também a produção, as circunstâncias e os acontecimentos. Lembramos que o recorte temporal se deve a esse período ser correspondente ao mandato do presidente Floriano Peixoto, que se torna personagem da obra, e que boa parte da ação do romance pode ser identificada como tendo sido passada no ano de 1893, devido às referências à Revolta da Armada ocorrida durante esse governo. Ressaltamos, no entanto, que algumas das produções bibliográficas pesquisadas e analisadas se deram alguns anos antes ou depois desse período, pois acreditamos que essas informações de períodos aproximados podem estar em consonância com o quadriênio mais específico do romance.

Já as buscas no *Jornal do Commercio* limitaram-se exclusivamente ao ano de 1891, devido à inviabilidade de trabalharmos com tamanha quantidade de informações e o fato de que, em contrapartida, elas pouco nos oferecerem sobre a prática da música popular, a que mais aparece no romance. Esse recorte visa trazer um retrato mais fidedigno possível do momento.

Apresentamos a confrontação das cenas musicais presentes em *Triste fim de Policarpo Quaresma* com os gêneros e práticas musicais identificadas na pesquisa documental com o intuito de conceber os possíveis cenários musicais do romance e desvendar como poderia ser a música feita por Ricardo Coração dos Outros.

Ensino musical

Podemos constatar, a partir do material pesquisado, que o ensino musical já era uma atividade regular na sociedade carioca do início dos anos 1890. No levantamento feito a partir das edições do *Jornal do Commercio* de 1891, encontramos dezenas de anúncios de aulas particulares de música, bem como do Instituto Nacional de Música, além de escolas de ensino básico e de primeiro e segundo graus, que ofereciam disciplinas musicais que contemplavam o estudo de instrumentos, teoria musical e solfejo. Métodos de música também eram ofertados para a compra pelo grande público.

Essas referências encontradas no *Jornal do Commercio* nos mostram que havia opções para o estudo formal de música na cidade do Rio de Janeiro de então. As aulas particulares eram majoritariamente de piano e lecionadas, em sua quase totalidade, por mulheres. Encontramos alguns anúncios de professores de canto e flauta. Normalmente, os anúncios de aula de piano também traziam a oferta de "aula de música", o que nos faz crer que praticassem a leitura musical e também incluíssem o ensino de teoria musical além de, possivelmente, outros elementos, como solfejo. As aulas de música e piano faziam parte da educação das "moças de família". Frequentemente, essas professoras também ensinavam línguas (português, francês, inglês), bordados e matérias gerais, como história e geografia, entre outras. Deparamo-nos, ainda, com anúncios nos quais são as famílias que procuram professoras para suas filhas.

Não foi encontrada nenhuma referência de ensino musical que pudéssemos identificar com as aulas dadas por Ricardo Coração dos Outros,

que aparecem logo no início de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, como vemos nos trechos a seguir:

> Sentado no sofá, tendo ao lado o tal sujeito, empunhando o "pinho" na posição de tocar, o major, atentamente, ouvia: "Olhe, major, assim". E as cordas vibravam vagarosamente a nota ferida: em seguida, o mestre aduzia: "é 'ré', aprendeu?" (Barreto, 1956a, p. 28).
>
> – Já sabe dar o "ré" sustenido, major? perguntou Ricardo logo ao sentar-se.
>
> – Já.
>
> – Vamos ver (Barreto, 1956a, p. 38).
>
> Mal foi aceso o gás, o mestre de violão empunhou o instrumento, apertou as cravelhas, correu a escala, abaixando-se sobre ele como se o quisesse beijar. Tirou alguns acordes, para experimentar; e dirigiu-se ao discípulo, que já tinha o seu em posição:
>
> – Vamos ver. Tire a escala, major.
>
> Quaresma preparou os dedos, afinou a viola, mas não havia na sua execução nem a firmeza, nem o dengue com que o mestre fazia a mesma operação.
>
> – Olhe, major, é assim.
>
> E mostrava a posição do instrumento, indo do colo ao braço esquerdo estendido, seguro levemente pelo direito [...]
>
> A lição durou uns cinquenta minutos. O major sentiu-se cansado e pediu que o mestre cantasse (Barreto, 1956a, p. 41).

A partir da análise destes trechos, podemos supor o estilo das lições dadas por Ricardo Coração dos Outros como sendo baseado apenas na prática. Ou seja, as aulas não parecem oferecer ensino da teoria musical formal. Como dito antes, na introdução deste livro, normalmente, reconhecemos essa prática como "tocar de ouvido". Nesse caso, o professor

mostra ao aluno como montar o acorde com a mão que fica no braço do violão e como tanger as cordas com a outra mão que fica sobre a região do corpo do instrumento. É o que percebemos na fala: "Olhe, major, assim [...] é 'ré', aprendeu?" (Barreto, 1956a, p. 28).

Em relação à postura do violão, Ricardo "mostrava a posição do instrumento, indo do colo ao braço esquerdo estendido, seguro levemente pelo direito" (Barreto, 1956a, p. 40-41). Em nenhum momento é citado algum método ou livro de teoria sendo usado na aula. O fato também é reforçado mais à frente, quando Ricardo Coração dos Outros admite não saber escrever partitura (Barreto, 1956a, p. 104). Apesar disso, o professor e amigo de Quaresma sabia denominar os acordes e tinha algum conhecimento de escala musical, pois os cita durante as aulas. Em uma cena na qual Ricardo relembra seu passado, descobrimos seu professor de violão, de quem, provavelmente, copiara o sistema que agora usava para suas aulas: "E o violão, como aprendeu? O seu mestre, o Maneco Borges, não lhe predissera o futuro: 'Irás longe, Ricardo. A viola quer teu coração'?" (Barreto, 1956a, p. 135). Ainda assim, em outro momento, ele lamentaria não ter estudado música: "Decerto, major, obtemperou Ricardo. Eu, quando comecei tocar violão, não quis aprender música... Qual música! Qual nada! A inspiração basta!... Hoje vejo que é preciso... É assim, resumia ele" (Barreto, 1956a, p. 165).

Ainda que Ricardo não se utilizasse de nenhum método formal escrito, Taborda (2004, p. 110-111) registra a existência de métodos práticos para o ensino de violão no Brasil, começando pelo *Indicador dos acordes para violão tendo por fim adestrar em mui pouco tempo a qualquer indivíduo ainda sem conhecimento de música, no acompanhamento do canto e instrumento*, de Miguel José Rodrigues Vieira, editado em Pernambuco, no ano de 1851. Em 1876, a H. Laemmert e Cia. publicou, no Rio de Janeiro, o *Methodo de violão – guia material – para qualquer pessoa aprender em muito pouco tempo independente de mestre, e sem conhecimento algum de música*, de José Antonio Pessoa de Barros, que chegou a ter uma segunda edição.

Identificamos, portanto, o uso da prática oral como forma de ensino de música no romance, sendo o violão o instrumento utilizado. Em

contrapartida, não encontramos na consulta às fontes documentais históricas do *Jornal do Commercio* qualquer citação de aulas de violão nos anúncios. Isso nos faz crer que o ensino do violão ainda se encontrava em um estágio bastante limitado quanto às aulas formais de música.

Taborda (2004, p. 54) apresenta um recorte do periódico *O spectador brasileiro*, de 10 de fevereiro de 1826, no qual o músico italiano Bartolomeu Bortolazzi (1773-?), residindo na rua dos Inválidos, nº 80, anuncia aulas de canto, viola, bandolim e viola francesa (como era denominado o violão em seus primeiros anos de introdução no Brasil, no início do século XIX). Ainda de acordo com Taborda (2004, p. 54), "essa é a primeira referência documentada no Brasil da viola francesa", e Bortolazzi, além de composições de sua autoria, publicou, em 1805, em Viena, um método de "guitarra" (como também é denominado o violão, sendo esse um termo utilizado exclusivamente no Brasil, como um aumentativo de viola, que era um instrumento mais conhecido quando da introdução do violão no país). Além de ser um virtuose do bandolim, ele deixou obras para o violão, um instrumento, à época, ainda quase desconhecido.

Como nos informa Taborda (2004, p. 55) – a partir do livro de Batista Siqueira, *Ficção e música* (1980 *apud* Taborda, 2004, p. 55) –, e a edição do *Jornal do Commercio* de 1º de março de 1837, o primeiro método de violão que viria a surgir no Brasil foi publicado no Rio de Janeiro, nesse mesmo ano de 1837, por Pierre Laforge, com base no sistema de Carulli e Nava, que também substituiu o nome "viola" por "violão". Entre 1847 e 1855, Taborda (2004, p. 56) elenca cinco ofertas de aulas de violão em anúncios do *Almanak Laemmert*, sendo que esses professores também ofereciam aulas de outros instrumentos como piano, rabeca, harpa, canto, oficleide, flauta e violoncelo. Em 1848, surgiria uma edição, traduzida por Rafael Coelho Machado e editada pela Bevilacqua & C., do *Methodo de violão* de Matteo Carcassi (1792-1853), importante referência na sistematização do ensino do violão (Taborda, 2004, p. 58). A pesquisadora Taborda (2004) registra, ainda, um anúncio no *Jornal do Commercio*, edição de 8 de agosto de 1858, em que constam partituras para flauta e violão, e para violão e canto. Apesar disso, Taborda (2004, p. 133) afirma que "até 1908, o Rio de Janeiro só conhecia o violão tocado por músicos populares".

Verificamos, assim, um hiato durante os primeiros anos da segunda metade do século XIX e a última década do mesmo século, no qual os anúncios de aulas de violão e partituras para o instrumento não aparecem nas edições do *Jornal do Commercio*. Ressalta-se que apenas "em princípios do século XX, irão surgir composições brasileiras escritas originalmente para violão" (Taborda, 2004, p. 59). Outra informação trazida por Taborda (2004, p. 51), a partir do *Diccionario biographico de musicos portuguezes*, de Ernesto Vieira, aponta que senhoras portuguesas e brasileiras faziam uso do violão como instrumento de acompanhamento constante "das suas famosas modinhas" no início do século XIX. Um fato curioso, pois no material aqui pesquisado, focando no final do mesmo século, não apareceram registros de mulheres tocando o violão. Nas cenas de *Triste fim de Policarpo Quaresma* tal fato também não ocorre.

Música escrita e tradição oral

Nas buscas no *Jornal do Commercio* podemos averiguar, na cidade do Rio de Janeiro, a existência de um mercado editorial de música em funcionamento. Em uma das cenas de *Triste fim*, encontramos Ricardo Coração dos Outros lamentando o fato de não saber escrever música, o que o impediria de enviar partituras de suas modinhas para o compositor argentino Paysandón, que lhe requisitara algumas de suas canções:

> – Não sei como há de ser, dona Adelaide. Eu não guardo as minhas músicas, não escrevo – é um inferno!
>
> O caso era de pôr um autor em maus lençóis. O Senhor Paysandón, de Córdova (República Argentina), autor muito conhecido na mesma cidade, lhe tinha escrito, pedindo exemplares de suas músicas e canções. Ricardo estava atrapalhado. Tinha os versos escritos, mas a música não. É verdade que as sabia de cor, porém, escrevê-las de uma hora para outra era trabalho acima de sua força.
>
> – É o diabo! continuou ele. Não é por mim; a questão é que se perde uma ocasião de fazer o Brasil conhecido no estrangeiro (Barreto, 1956a, p. 104-105).

Contrapondo pesquisa documental e bibliográfica, vamos perceber que, de fato, os autores que eram publicados pelas editoras da época não correspondem aos compositores mais populares. Uma possível causa era o fato de poucos deles saberem escrever música, e, talvez, simplesmente não interessasse às editoras publicá-los. Em um primeiro momento, podemos pensar que o desinteresse das editoras em publicar os compositores mais populares da época estivesse ligado, basicamente, ao preconceito que eles sofriam devido aos gêneros aos quais se dedicavam, como a modinha e o lundu. No entanto, outros compositores com estudo e conhecimento de escrita musical publicaram canções desses gêneros. Ou seja, havia um interesse por parte dos músicos que liam partitura em tocar esses gêneros, mas, aparentemente, os compositores que não escreviam músicas não eram contemplados pelas editoras. Ao mesmo tempo, podem-se encontrar publicações dessas canções, nas quais constam apenas suas respectivas letras. Assim, é provável que se enquadrem nesse formato as modinhas publicadas de Coração dos Outros, citadas nas seguintes passagens do romance: "[Ricardo] Já publicara mais de um volume de canções; e, agora pensava em publicar mais outro" (Barreto, 1956a, p. 201); e "Vivia a pensar nas suas modinhas e no seu livro que havia de ser mais uma vitória para ele e para o violão estremecido" (Barreto, 1956a, p. 202). Apesar da existência de livros com letras dessas canções, como alguns citados ao longo desta obra, boa parte da produção musical popular seria mantida graças à tradição oral.

A cena em que Albernaz e Policarpo vão à procura da tia Maria Rita, uma velha senhora, ex-escravizada, com a esperança de que ela soubesse canções tradicionais que remetessem às origens da cultura brasileira, acaba por decepcioná-los, uma vez que a velha pouco lembrava. Temos aqui uma referência a uma prática musical não identificada e outro possível material que se perdeu:

> O major pensara até ali pouco nessas coisas de festas e danças tradicionais, entretanto viu logo a significação altamente patriótica do intento. Aprovou e animou o vizinho. Mas, quem havia de ensaiar, de dar os versos e a música? Alguém lembrou a tia Maria Rita, uma preta velha, que morava em Benfica, antiga lavadeira da família Albernaz. Lá foram os dois, o general Albernaz e o

major Quaresma, alegres, apressados, por uma linda e cristalina tarde de abril (Barreto, 1956a, p. 46).

– [...] Minha velha, nós queríamos que você nos ensinasse umas cantigas.

– Quem sou eu, ioiô!

– Ora! Vamos, tia Maria Rita... você não perde nada... você não sabe o "Bumba meu boi"?

– Quá, ioiô, já mi esqueceu.

– E o "Boi Espácio".

– Coisa veia, do tempo do cativeiro – pra que sô coroné qué sabê isso?

Ela falava arrastando as sílabas, com um doce sorriso e um olhar vago.

– É para uma festa... Qual é a que você sabe?

A neta que até ali ouvia calada a conversa animou-se a dizer alguma coisa, deixando perceber rapidamente a fiada reluzente de seus dentes imaculados:

– Vovó já não se lembra.

O general, que a velha chamava coronel, por tê-lo conhecido nesse posto, não atendeu a observação da moça e insistiu:

– Qual esquecida, o que! Deve saber ainda alguma coisa, não é titia?

– Só sei o "Bicho Tutu", disse a velha.

– Cante lá!

– Ioiô sabe! Não sabe? Quá, sabe!

– Não sei, cante. Se eu soubesse não vinha aqui. Pergunte aqui ao meu amigo, o Major Policarpo, se sei.

> Quaresma fez com a cabeça sinal afirmativo e a preta velha, talvez com grandes saudades do tempo em que era escrava e ama de alguma grande casa, farta e rica, ergueu a cabeça, como para melhor recordar-se, e entoou:
>
> É vem tutu
> Por detrás do murundu
> Pra cume sinhozinho
> Com bucado de angu.
>
> – Ora! fez o general com enfado, isso é coisa antiga de embalar crianças. Você não sabe outra?
>
> – Não, sinhô. Já mi esqueceu (Barreto, 1956a, p. 50-52).

Albernaz e Policarpo já atentariam para uma necessidade em se cultivar tradições:

> Os dois saíram tristes. Quaresma vinha desanimado. Como é que o povo não guardava as tradições de trinta anos passados? Com que rapidez morriam assim na sua lembrança os folgares e as suas canções? Era bem um sinal de fraqueza, uma demonstração de inferioridade diante daqueles povos tenazes que os guardam durante séculos! Tornava-se preciso reagir, desenvolver o culto das tradições, mantê-las sempre vivazes nas memórias e nos costumes... (Barreto, 1956a, p. 51).

Os dois amigos acabam por descobrir um colecionador que já se dedicava a cuidar desse material e partiram ao seu encontro:

> Era um velho poeta que teve sua fama aí pelos anos setenta e tantos, homem doce e ingênuo que se deixara esquecer em vida, como poeta, e agora se entretinha em publicar coleções que ninguém lia, de contos, canções, adágios e ditados populares.
>
> – [...] Ainda há dias recebi uma carta de Urubu-de-Baixo com uma linda canção. Querem ver?

> O colecionador revolveu as pastas e afinal trouxe de lá um papel onde leu:
>
> Se Deus enxergasse pobre
> Não me deixaria assim:
> Dava no coração dela
> Um lugarzinho pra mim
> O amor que eu tenho por ela
> Já não cabe no meu peito;
> Sai-me pelos olhos afora
> Voa às nuvens direito.
>
> [...] O velho poeta guardou a canção de Urubu de Baixo, numa pasta [...] (Barreto, 1956a, p. 51-53).

O colecionador faria com que tomassem conhecimento do Tangolomango, brincadeira infantil que contava com música e que dias depois Policarpo colocaria em prática:

> – Agora, continuou ele, depois de passada a emoção – vamos ao que serve. O "Boi Espácio" ou o "Bumba meu boi" ainda é muita coisa para vocês... É melhor irmos devagar, começar pelo mais fácil... Está aí o "Tangolomango", conhecem?
>
> – Não, disseram os dois.
>
> – É divertido. Arranjem dez crianças, uma máscara de velho, uma roupa estrambólica para um dos senhores, que eu ensaio.
>
> O dia chegou. A casa do general estava cheia.
>
> [...] Quaresma fez o "Tangolomango", isto é, vestiu uma velha sobrecasaca de general, pôs uma imensa máscara de velho, agarrou-se a um bordão curvo, em forma de báculo, e entrou na sala. As dez crianças cantaram em coro:

> Uma mãe teve dez filhos
> Todos os dez dentro de um pote
> Deu o Tangolomango nele
> Não ficaram senão nove.

> Por aí, o major avançava, batia com o báculo no assoalho, fazia: hu! hu! hu!; as crianças fugiam, afinal ele agarrava uma e levava para dentro. Assim ia executando com grande alegria da sala, quando pela quinta estrofe, lhe faltou o ar, lhe ficou a vista escura e caiu. Tiraram-lhe a máscara, deram-lhe algumas sacudidelas e Quaresma voltou a si.
>
> O acidente, entretanto [*sic*] não lhe deu nenhum desgosto pelo *folklore*. Comprou livros, leu todas as publicações a respeito, mas a decepção lhe veio ao fim de algumas semanas de estudo.
>
> Quase todas as tradições e canções eram estrangeiras; o próprio "Tangolomango" o era também. Tornava-se, portanto, preciso arranjar alguma coisa própria, original, uma criação da nossa terra e dos nossos ares (Barreto, 1956a, p. 54-55).

Mais à frente, Policarpo ouve Mané Candeeiro, um empregado que contratara para trabalhar em seu sítio no município do Curuzu, para onde se mudara, e faz questão de anotar os versos e enviar ao colecionador com a preocupação de resguardar o conteúdo:

> Mané Candeeiro falava pouco [...]; mas cantava que nem passarinho. Estava a serrar, estava a cantar trovas roceiras, ingênuas, onde com surpresa o major não via entrar a fauna, a flora locais, os costumes das profissões roceiras. Eram vaporosamente sensuais e muito ternas, melosas até; por acaso lá vinha uma em que um pássaro local entrava; então o major escutava:
>
> > Eu vou dar a despedida
> > Como deu o bacurau,
> > Uma perna no caminho

> Outra no galho de pau.
>
> Este bacurau que entrava aí satisfazia particularmente às aspirações de Quaresma. A observação popular já começava a interessar-se pelo espetáculo ambiente, já se emocionava com ele e a nossa raça deitava, portanto, raízes na grande terra que habitava. Ele a copiou e mandou ao velho poeta de São Cristóvão. Felizardo dizia que Mané Candeeiro era um mentiroso, por todas aquelas caçadas de caititus, jacus, onças eram patranhas; mas, respeitava o talento poético, principalmente no desafio: o moleque é bom! (Barreto, 1956a, p. 173-174).

Ainda que não seja ocorrida na cidade do Rio de Janeiro, mas, novamente, no município de Curuzu, vale deixar o registro de outra referência musical em "*Triste fim*". A passagem cita os dois filhos de Sinhá Chica e Felizardo (casal que trabalhava no sítio de Policarpo) que tocavam harmônica frequentemente nas festas da vizinha:

> Passavam então uma semana em casa [os dois filhos de Sinhá Chica e Felizardo], a dormir ou a perambular pelas estradas e vendas; à noite, quase sempre nos dias de festas e domingos, saíam com a "harmônica" a tocar peças, no que eram exímios, sendo a presença deles muito requestada nos bailes da vizinhança (Barreto, 1956a, p. 268).

As passagens acima, contidas em "*Triste fim*", nos transportam para o ambiente histórico real e nos atentam a refletir sobre essa produção musical do período aqui analisado, bem como sobre o pregresso a ele e sobre todo o material que, possivelmente, foi perdido por não haver registros formais.

Violão e piano

Reconhecidos por suas potencialidades de uso como instrumentos solistas nos quais também é possível acompanhar a si mesmo – tocando as

harmonias e melodias simultaneamente –, o violão e o piano também podem exercer exclusivamente o papel de acompanhador. Ambos aparecem no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*; o piano executado pelas moças de família e o violão na mão do "capadócio" Ricardo Coração dos Outros; o piano como herdeiro de uma linhagem supostamente nobre, descendente dos instrumentos de teclados, como cravo e órgão, o violão, por outro lado, mesmo com origens próximas dessa "nobreza" – devido à descendência do alaúde e da *vihuela* –, já relegado à marginalidade dos trovadores.

Além de não constar em nenhum anúncio de aula particular que encontramos nas consultas ao *Jornal do Commercio*, o violão também não fazia parte da seleção de instrumentos ensinados nas escolas, fossem exclusivamente de música, como o Instituto Nacional de Música, fossem de ensino regular. Vemos, assim, o instrumento já no seu ambiente de marginalidade e vítima do preconceito social, como podemos identificar em cenas de "*Triste fim*". Igualmente, o gênero tocado por Ricardo, a modinha, sofreria desse mesmo preconceito por ter o violão como seu principal e inseparável instrumento acompanhante. A partir de uma crítica publicada no *Jornal do Commercio*, de 7 de maio de 1916, portanto, pouco mais de duas décadas depois do período em que se passa o enredo do romance, Taborda constata que, de acordo com a crítica, o instrumento ainda permanecia marginalizado:

> Enquanto não se tivesse desenvolvido repertório próprio, ou divulgado as inúmeras obras que já haviam sido escritas pelos grandes mestres europeus, ao violão caberia apenas acompanhar modinhas, lundus e outros gêneros "menores" (Taborda, 2004, p. 63).

Essas observações vão ao encontro da conversa dos vizinhos de Policarpo e de sua irmã, Adelaide, que demonstra sua pouca consideração para com o gênero e o instrumento, cujo executante era comumente denominado "capadócio". Ao perceber a presença de um violão na casa de Policarpo, os vizinhos assim reagiriam:

> [...] nos últimos dias, era visto entrar em sua casa, três vezes por semana e em dias certos, um senhor baixo, magro, pálido, com um violão agasalhado numa bolsa de camurça. Logo pela primeira vez o caso intrigou a vizinhança. Um violão em casa tão respeitável! Que seria? (Barreto, 1956a, p. 28).

A má impressão dos vizinhos, causada pela presença do violão na casa do major, é confirmada rapidamente: "a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!" (Barreto, 1956a, p. 29). Para a vizinhança da rua em que morava o major, a proporção do fato era a de um grande escândalo:

> Uma tarde de sol – sol de março, forte e implacável – aí pelas cercanias das quatro horas, as janelas de uma erma rua de São Januário povoaram-se rápida e repentinamente, de um e de outro lado. Até da casa do general vieram moças à janela! Que era? Um batalhão? Um incêndio? Nada disto: o major Quaresma, de cabeça baixa, com pequenos passos de boi de carro, subia a rua, tendo debaixo do braço um violão impudico (Barreto, 1956a, p. 29).

E, como todo escândalo, abalaria a consideração e o respeito que eram até então dispensados ao major:

> É verdade que a guitarra vinha decentemente embrulhada em papel, mas o vestuário não lhe escondia inteiramente as formas. À vista de tão escandaloso fato, a consideração e o respeito que o major Policarpo Quaresma merecia nos arredores de sua casa, diminuíram um pouco. Estava perdido, maluco, diziam. Ele, porém, continuou serenamente nos seus estudos, mesmo porque não percebeu essa diminuição (Barreto, 1956a, p. 29).

Adelaide faria coro aos vizinhos, demonstrando sua preocupação de que o hábito de tocar violão, ou simplesmente ter amizade com o violonista Ricardo, pudesse prejudicar a imagem do irmão:

> Quando entrou em casa, naquele dia, foi a irmã quem lhe abriu a porta, perguntando:

— Janta já?

— Ainda não. Espere um pouco o Ricardo, que vem jantar hoje conosco.

— Policarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido com esse seresteiro, um quase capadócio – não é bonito!

O major [...] respondeu:

— Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede. Nós é que temos abandonado o gênero, mas ele já esteve em honra, em Lisboa, no século passado, com o Padre Caldas, que teve um auditório de fidalgas. Beckford,[86] um inglês notável, muito o elogia.

— Mas isso foi em outro tempo; agora...

— Que tem isso, Adelaide? Convém que nós não deixemos morrer as nossas tradições, os usos genuinamente nacionais...

— Bem, Policarpo, eu não quero contrariar você; continue lá com suas manias (Barreto, 1956a, p. 30).

86 A partir da referência de Mozart de Araújo em *A modinha e o lundu no século XVIII*, Kiefer (1986, p. 13) nos traz a impressão de Lord Beckford, que foi embaixador da Inglaterra em Portugal e comensal da Rainha D. Maria I, sobre a modinha, em 1787: "[...] os seus aposentos, que estavam apinhados de sobrinhos, sobrinhas, primos, aglomerados em torno de duas jovens muito elegantes, as quais, acompanhadas pelo mestre de canto, um frade baixo e quadrado, de olhos verdes, cantavam modinhas brasileiras. Aqueles que nunca ouviram este original gênero de música, ignoram e permanecerão ignorando as melodias mais fascinantes que jamais existiram, desde os tempos dos Sibaritas. Elas consistem em lânguidos e interrompidos compassos, como se, por excesso de enlevo, faltasse o fôlego e a alma anelasse unir-se à alma afim, do objeto amado. Como uma inocente despreocupação, elas se insinuam no coração, antes de ele ter tempo de se resguardar contra a sua sedutora influência; imaginais saborear leite, mas o veneno da voluptuosidade é que vai penetrando nos recessos mais íntimos do ser. Pelo menos assim sucede àqueles que sentem a força desses sons harmoniosos; eu não respondo pelos animais fleugmáticos do Norte, duros de ouvido".

Nesse momento, ao tentar defender os "tocadores de violão" e justificar a importância da modinha, Quaresma recorre à aceitação que o gênero teve no exterior. Suas palavras entram em consonância com a citação anterior trazida por Taborda (2004) sobre a visão da crítica, segundo a qual o instrumento necessitaria de uma aprovação que só se daria a partir do momento em que fossem conhecidas obras escritas pelos grandes mestres europeus para o violão. Policarpo tenta fazer a irmã crer que a consideração da modinha em Portugal, ou o fato de receber elogios de "um inglês notável", legitimaria o gênero. Como se não bastasse, a própria afirmação em si seria por demais contraditória para o nacionalista que tanto exaltava a riqueza do Brasil, pois se submeteria, assim, à consideração de estrangeiros para se firmar um valor nacional.

Porém, era exatamente a sua difusão mundial a partir da música dos grandes compositores europeus que garantia o *status* de nobreza ao piano. Nesse contexto, o instrumento de teclado e cordas percutidas seria o antagonista do instrumento de cordas pontilhadas e rasgueadas.[87] Fazendo analogia a uma realidade tão constante na sociedade brasileira, piano e violão seriam algo como o primo rico e o primo pobre. O piano manteria essa aceitação mesmo quando utilizado para execução de gêneros mais populares e negligenciados, como o lundu ou a modinha. Sobre essa questão, a passagem na qual Ricardo Coração dos Outros se mostra preocupado com o fato de um homem negro começar a se tornar popular tocando violão é emblemática, pois explicita que o racismo faria com que o ato pudesse desprestigiar ainda mais o instrumento, enquanto, em contrapartida, caso o músico negro tocasse piano, seria algo que agregaria e valorizaria a imagem do rapaz:

> De resto, ele [Ricardo Coração dos Outros] agora sofria particularmente – sofria na sua glória, produto de um lento e seguido trabalho de anos. É que aparecera um crioulo a cantar modinhas e cujo nome começava a tomar força e já era citado ao lado do seu.

87 Toque em que se arrastam as unhas (ou palhetas) pelas cordas do instrumento.

> Aborrecia-se com o rival, por dois fatos: primeiro: pelo sujeito ser preto; e segundo: por causa das suas teorias.
>
> Não é que ele tivesse ojeriza particular aos pretos. O que ele via no fato de haver um preto famoso tocar violão, era que tal coisa ia diminuir ainda mais o prestígio do instrumento. Se o seu rival tocasse piano e por isso ficasse célebre, não havia mal algum; ao contrário: o talento do rapaz levantava a sua pessoa, por intermédio do instrumento considerado; mas, tocando violão, era o inverso: o preconceito que lhe cercava a pessoa, desmoralizava o misterioso violão que ele tanto estimava. E além disso com aquelas teorias! Ora! Querer que a modinha diga alguma coisa e tenha versos certos! Que tolice! (Barreto, 1956a, p. 106).

Coração dos Outros pensaria, então, em algum subterfúgio intelectual que pudesse sobrepor seu trabalho ao do rival que, contraditoriamente, tinha origem exatamente na figura do compositor negro Domingos Caldas Barbosa:

> E Ricardo levava a pensar nesse rival inesperado que se punha assim diante dele como um obstáculo imprevisto na subida maravilhosa para a sua glória. Precisava afastá-lo, esmagá-lo, mostrar a sua superioridade indiscutível; mas como?
>
> A *réclame* já não bastava; o rival a empregava também. Se ele tivesse um homem notável, um grande literato, que escrevesse um artigo sobre ele e a sua obra, a vitória estava certa. Era difícil encontrar. Esses nossos literatos eram tão tolos e viviam tão absorvidos em coisas francesas... Pensou num jornal, *O Violão*, em que ele desafiasse o rival e o esmagasse numa polêmica.
>
> Era isso que precisava obter e a esperança estava em Quaresma, atualmente recolhido ao hospício, mas felizmente em via de cura. A sua alegria foi justamente grande quando soube que o amigo estava melhor (Barreto, 1956a, p. 106-107).

Ricardo seguiria apreensivo com a questão:

> Em que pensava ele? Não pensava só, sofria também. Aquele tal preto continuava com sua mania de querer fazer a modinha dizer alguma coisa, e tinha adeptos. Alguns já o citavam como rival dele, Ricardo; outros já afirmavam que o tal rapaz deixava longe o Coração dos Outros, e alguns mais – ingratos! – já esqueciam os trabalhos, o tenaz trabalhar de Ricardo Coração dos Outros em prol do levantamento da modinha e do violão e nem nomeavam o abnegado obreiro (Barreto, 1956a, p. 134).

É o racismo que, também, iria justificar a resistência que Adelaide tinha ao violão, e consequentemente à modinha, pois, para ela, esse seria um instrumento associado aos escravizados. Observa-se que, no contexto do romance, a abolição havia se dado há pouco mais de três anos:

> A velha irmã de Quaresma não tinha grande interesse pelo violão. A educação que se fizera, vendo semelhante instrumento entregue a escravos ou gente parecida, não podia admitir que ele preocupasse a atenção de pessoas de certa ordem. Delicada, entretanto, suportava a mania de Ricardo, mesmo porque já começava a ter uma ponta de estima pelo famoso trovador dos suburbanos (Barreto, 1956a, p. 105).

O preconceito está presente de forma complexa em "*Triste fim*", pois, ao passo que se via vítima de discriminação, o próprio Ricardo iria expor seu preconceito em relação não só aos negros, como citado anteriormente, mas também aos "caboclos",[88] como podemos perceber nessa cena em que o músico dialoga com Policarpo e sua afilhada, Olga:

88 Termo que possui várias definições, mas que no contexto do romance refere-se aos seguintes itens da definição dada pela Grande Enciclopédia Larousse Cultural: "s.m. (Do tupi *kari'boka*, que procede do branco) 1. Mulato de cor acobreada, descendente de índio. – 2. Mestiço de branco com índio [...] – 5. Até fins do séc. XVIII, sinônimo oficial de indígena" (Grande Enciclopédia Larousse Cultural. Ed. Nova Cultural, 1995, p. 1016). Vale registrar que nos tempos atuais termos como "caboclo", "mulato" e "índio" são indesejáveis por terem uma carga depreciativa e preconceituosa.

– O Ricardo, Olga, é um artista... Tenta e trabalha para levantar o violão.

– Eu sei, padrinho. Eu sei...

[...]

[Ricardo] Olhou triunfante para um e outro circunstante; e Olga dirigindo-se a ele, disse:

– Continue na tentativa, Senhor Ricardo, que é digno de louvor.

– Obrigado. Fique certa, minha senhora, que o violão é um belo instrumento e tem grandes dificuldades. Por exemplo...

– Qual! Interrompeu Quaresma abruptamente. Há outros mais difíceis.

– O piano? Perguntou Ricardo.

– Que piano! O maracá, a inúbia.

– Não conheço.

– Não conheces? É boa! Os instrumentos mais nacionais possíveis, os únicos que são verdadeiramente; instrumentos dos nossos antepassados, daquela gente valente que se bateu e ainda se bate pela posse desta linda terra. Os caboclos!

– Instrumento de caboclo, ora! Disse Ricardo.

– De caboclo! Que é que tem? O Léry diz que são muito sonoros e agradáveis de ouvir... Se é por ser de caboclo, o violão também não vale nada – é um instrumento de capadócio.

– De capadócio, major! Não diga isso...

E os dois discutiram acaloradamente diante da moça, surpresa, espantada, sem atinar, sem explicação para aquela inopinada transformação de gênio do seu padrinho, até ali tão sossegado e tão calmo (Barreto, 1956a, p. 59-61).

Em outra cena, percebemos que a abertura à presença de Ricardo em determinados ambientes estaria limitada a "seriedade" da ocasião. Dessa forma, o capadócio não seria bem-vindo à festa de noivado de Ismênia, filha do general Albernaz: "Ricardo não fora convidado porque o general temia a opinião sobre a presença dele em festa séria" (Barreto, 1956a, p. 66-67). Outro exemplo ocorre em uma conversa com Albernaz na qual Florência iria se referir a Ricardo simplesmente como "aquele homem do violão" (Barreto, 1956a, p. 77).

Assim, Coração dos Outros estaria sempre à procura de algum reconhecimento intelectual que pudesse valorizar e legitimar sua arte:

> Ricardo Coração dos Outros gostava do major, encontrara nele certo apoio moral e intelectual de que precisava. Os outros gostavam de ouvir o seu canto. Apreciavam como simples diletantes; mas o major era o único que ia ao fundo da sua tentativa e compreendia o alcance patriótico de sua obra (Barreto, 1956a, p. 106).

Mas, a crítica seguiria desmerecendo sua arte:

> Nisto Ricardo Coração dos Outros entrou com longo e rabudo fraque de sarja e seu violão encapotado em camurça. O major fez as apresentações.
>
> – Já o conhecia de nome, Senhor Ricardo, disse Olga.
>
> Coração dos Outros encheu-se de um alvissareiro contentamento. A sua fisionomia minguada dilatou-se ao brilho do seu olhar satisfeito; e a sua cútis que era ressecada e de um tom de velho mármore, como que ficou macia e jovem. Aquela moça parecia rica, era fina e bonita, conhecia-o – que satisfação! Ele que era sempre um tanto parvo e atrapalhado, quando se encontrava diante das moças, fossem de que condição fossem, animava-se, soltava a língua, amaciava a voz e ficava numeroso e eloquente.
>
> – Leu então os meus versos, não é, minha senhora?

> – Não tive esse prazer, mas li, há meses, uma apreciação sobre um trabalho seu.
>
> – No *Tempo*, não foi?
>
> – Foi.
>
> – Muito injusta! Acrescentou Ricardo. Todos os críticos se atêm a essa questão de metrificação. Dizem que os meus versos não são versos... São, sim; mas são versos para violão. Vossa Excelência sabe que os versos para música têm alguma coisa de diferente dos comuns, não é? Não há, portanto, nada a admirar que os meus versos, feitos para violão, sigam outra métrica e outro sistema, não acha?
>
> – Decerto, disse a moça. Mas parece-me que o Senhor faz versos para a música e não música para os versos (Barreto, 1956a, p. 58-59).

Sentindo-se na necessidade de justificar sua música quanto ao caráter popular, Coração dos Outros recorreria ao poeta francês Frédéric Mistral (1830-1914), que escrevia em francês popular.[89] Quaresma o corrigiria, informando que não era francês popular e sim "o provençal, uma verdadeira língua" (Barreto, 1956a, p. 60). Ricardo replicaria: "Sim, é isso [...]. Pois o Mistral não é considerado, respeitado? Eu, no tocante ao violão, estou fazendo o mesmo" (Barreto, 1956a, p. 60).

89 A partir de observações de Jean-Yves Tadié, no livro *La littérature française: dynamique & histoire* (2007), concluímos que a comparação faz muito sentido se pensarmos que a língua provençal era vista com reservas e considerada vulgar. A analogia feita por Lima Barreto torna-se ainda mais interessante quando tomamos ciência de que o provençal (ou língua occitana) tem relevância considerável na escrita "do amor" cortês, principal tema das modinhas, e que os provençais carregavam uma tradição de qualidade na escrita de canções e melodias, sendo considerados poetas "por natureza", de acordo com Tadié. Além da dissociação em relação ao latim, o provençal também seria desvalorizado frente ao francês, que era visto como uma língua cultural, mesmo além das fronteiras da França. Tadié (2007) observa ainda que uma ideia de hierarquia de línguas classificaria o latim em primeiro lugar como a "língua de Deus", seguida pelo francês que seria a "língua dos anjos".

Ricardo se recordaria do verso "Se choro... bebe o pranto a areia ardente", de Castro Alves (Barreto, 1956a, p. 135), o que talvez possa sugerir que ele tinha leitura e algum conhecimento de poesia que poderia influenciar os versos de suas canções. Na sequência, recordaria também de versos do padre Caldas, entendido como seu antecessor que alcançara notoriedade com suas modinhas e lhe serviria de exemplo para a grande popularidade que sonhava alcançar (Barreto, 1956a, p. 136).

Reafirmando a imagem distinta criada sobre os instrumentos, em *Triste fim de Policarpo Quaresma* encontramos o piano em cenas familiares, como na festa de noivado de Ismênia, filha de dona Maricota e do general Albernaz, em que o piano concentra a atenção das moças presentes: "Todas elas, conversando, tinham os olhos no piano" (Barreto, 1956a, p. 67). Pouco depois, Zizi, outra das cinco filhas do casal, aparece dedilhando o instrumento, enquanto Cavalcanti, o noivo de Ismênia, recita versos de um poema:

> [...] lá na sala fez-se silêncio. Cavalcânti ia recitar. Atravessou a sala triunfantemente, com um sorriso na face e foi postar-se ao lado do piano. Zizi acompanhava. Tossiu e, com a sua voz metálica, apurando muito os finais em "s" começou:
>
> A vida é uma comédia sem sentido,
> Uma história de sangue e de poeira
> Um deserto sem luz...
>
> E o piano gemia (Barreto, 1956a, p. 78).

Em outra festa na casa de Albernaz, o piano é executado novamente por uma moça, refletindo os dados encontrados nas nossas buscas no *Jornal do Commercio* que apontam uma grande predominância de mulheres lecionando piano e um direcionamento das aulas do instrumento para moças e meninas:

> A moça, a famosa filha do Lemos, dispôs-se a cantar. Foi ao piano, colocou a partitura e começou. Era uma *romanza* italiana que ela cantou com a perfeição e o mau gosto de uma moça bem-educada. Acabou. Palmas gerais, mas frias, soaram. O doutor Florêncio, que ficara atrás do general, comentou:
>
> – Tem uma bela voz essa moça. Quem é?
>
> – É a filha do Lemos, o doutor Lemos da Higiene, respondeu o general.
>
> – Canta muito bem.
>
> – Está no último ano do conservatório, observou ainda Albernaz (Barreto, 1956a, p. 145).

Além de a cena acima nos revelar a presença de outro gênero musical, a *romanza,* em "*Triste fim*", o último comentário de Albernaz confirma outro dado encontrado na pesquisa: o fato de a moça fazer estudo formal de piano, frequentando um conservatório de música. Isso parece ser digno de consideração por parte de Albernaz, que cita tal prática como sendo uma justificativa para qualidade musical da "filha do Lemos". O narrador do livro parece discordar da visão de Albernaz, pois, embora reconheça que "ela cantou com perfeição", tinha o "mau gosto de uma moça bem-educada", e as palmas dos presentes também soaram frias. Na sequência, munido de seu violão, Ricardo apresentaria uma de suas modinhas e parecera agradar bem mais aos presentes, sendo exaltado por todos, incluindo uma moça que lhe pediria uma partitura de sua composição:

> Chegou a vez de Ricardo. Ele ocupou um canto da sala, agarrou o violão, afinou-o, correu a escala; em seguida, tomou o ar trágico de quem vai representar o Édipo-Rei e falou com voz grossa: "Senhoritas, senhores e senhoras". Parou. Concertou a voz e continuou: "Vou cantar 'Os teus braços', modinha de minha composição, música e versos. É uma composição terna, decente e de uma poesia exaltada". Seus olhos, por aí, quase lhe saíam das órbitas. Emendou: "Espero que nenhum ruído se ouça, porque

> senão a inspiração se evola. É o violão instrumento muito... mui... to 'dê-li-cá-do'. Bem".
>
> A atenção era geral. Deu começo. Principiou brando, gemebundo, macio e longo, como um soluço de onda; depois, houve uma parte rápida, saltitante, em que o violão estalava. Alternando um andamento e outro, a modinha acabou.
>
> Aquilo tinha ido ao fundo de todos, tinha acudido ao sonho das moças e aos desejos dos homens. As palmas foram ininterruptas. O general abraçou-o, Genelício levantou-se e deu-lhe a mão, Quinota, no seu imaculado vestido de noiva, também.
>
> Para fugir aos cumprimentos, Ricardo correu à sala de jantar. No corredor chamavam-no: "Senhor Ricardo, senhor Ricardo!" Voltou-se. "Que ordena minha senhora?" Era uma moça que lhe pedia uma cópia da modinha.
>
> – Não se esqueça, dizia ela com meiguice, não se esqueça. Gosto tanto das suas modinhas... São tão ternas, tão delicadas... Olhe: dê aqui à Ismênia para me entregar (Barreto, 1956a, p. 145-146).

Violão e piano se encontrariam novamente em outra cena do romance, no sítio de Policarpo, no município do Curuzu. Ricardo executa uma de suas modinhas e Olga toca no piano de Adelaide, revelando, mais uma vez, o instrumento de teclas associado a executantes mulheres:

> O jantar correu mais calmo. Ricardo fez ainda algumas considerações sobre o violão. À noite, o menestrel cantou sua última produção: "Os lábios da Carola". Suspeitava-se que Carola fosse uma criada do doutor Campos; mas ninguém aludiu a isso. Ouviram-no com o interesse e ele foi muito aclamado. Olga tocou no velho piano de dona Adelaide; e, antes das onze horas, estavam todos recolhidos (Barreto, 1956a, p. 165).

Infelizmente, não nos é revelado qual tipo de música Olga teria executado. Mas, com base nas nossas buscas realizadas no *Jornal do Commercio*,

podemos pensar em alguns dos gêneros mais em voga naquele momento, como a valsa ou a polca.

Coincidentemente, no mesmo ano de 1891, que usamos como base para as consultas ao *Jornal do Commercio*, Machado de Assis publicou seu romance *Quincas Borba*. No livro, Machado exemplifica, com uma excelente metáfora, essa relação entre a aceitação social de um instrumento ou gênero musical em detrimento de outros durante uma passagem na qual a personagem Rubião reflete sobre o casamento:

> […] [Rubião] foi andando lentamente, pensando em várias mulheres que podia escolher muito bem, para executar, a quatro mãos, a sonata conjugal, música séria, regular e clássica. Chegou a pensar na filha do major, que apenas sabia umas velhas mazurcas. De repente, ouvia a guitarra do pecado, tangida pelos dedos de Sofia, que o deliciavam, que o estonteavam, a um tempo; e lá se ia toda a castidade do plano anterior. Teimava novamente, forcejava por trocar as composições; pensava na moça da Saúde, modos tão bonitos [...] (Machado de Assis, 2008, p. 89).

Para Rubião, o casamento seria representado pela música clássica, exemplo de seriedade. E a sonata, forma musical propagada principalmente em composições para piano, representa a união conjugal. No entanto, uma das pretendentes de Rubião era a filha do major, que conhecia apenas algumas velhas mazurcas. Ao mesmo tempo, ele se sentia provocado pelo som da "guitarra do pecado"[90] executada por Sofia, que o encantava verdadeiramente. Vemos aí uma espécie de *ranking*, no qual a sonata, ainda restrita a determinados grupos de ouvintes específicos da música clássica, talvez estaria no topo, seguida pela mazurca – de origem popular, mas que também encontrara acolhimento nessa área, devido aos compositores que se valeram do gênero em suas composições como Frédéric Chopin –, e, em último lugar, a "desqualificada" música executada pela "guitarra do pecado", em uma associação óbvia ao que seria mais popular. Todavia,

90 Lembramos, como já dito anteriormente, que guitarra é o mesmo que violão, sendo o último um termo exclusivo do Brasil.

em seu íntimo, os gostos e instintos de Rubião pareciam não corresponder de forma linear a essa qualificação social e cultural que ele aprendera.

A mesma "guitarra do pecado", citada por Machado de Assis, seria o instrumento da paixão na obra de Lima Barreto:

> – Major, o violão é o instrumento da paixão. Precisa de peito para falar... É preciso encostá-lo, mas encostá-lo com macieza e amor. Como se fosse a amada, a noiva, para que diga o que sentimos...
>
> Diante do violão, Ricardo ficava loquaz, cheio de sentenças, todo ele fremindo de paixão pelo instrumento desprezado (Barreto, 1956a, p. 41).

Em outra cena de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Ricardo seguiria questionando o desprestígio do violão: "Porque então aquele encarniçamento, aquele ódio contra ele – ele que trouxera para esta terra de estrangeiros a alma, o suco, a substância do país!" (Barreto, 1956a, p. 135). Talvez a associação do instrumento com as classes menos privilegiadas de nossa sociedade seja um bom ponto de partida para responder ao questionamento de Ricardo.

Modinha

A modinha e seu principal instrumento acompanhador, o violão, seriam vistos com preconceito e restrições por parte da sociedade. Entre outros exemplos, podemos apreender esse fato da observação feita por Taborda (2004, p. 63), baseada na crítica de que o violão seria tomado como um instrumento associado ao acompanhamento de gêneros "menores", como a modinha. A associação do gênero ao instrumento dos capadócios, praticamente inseparáveis, relegaria-lhe tal herança de preconceitos e restrições, como podemos perceber na reprodução dessa realidade social feita por Lima Barreto ao descrever a reação dos vizinhos na cena de *Triste fim de Policarpo Quaresma* em que Ricardo Coração dos Outros chega à casa de Policarpo:

> Mas que vinha ele fazer ali, na casa de pessoa de propósitos tão altos e tão severos hábitos? Não é difícil atinar. Decerto, não vinha auxiliar o major nos seus estudos de geologia, de poética, de mineralogia e história brasileiras.
>
> Como bem supôs a vizinhança, o Coração dos Outros vinha ali tão somente ensinar o major a cantar modinhas e a tocar violão. Nada mais, e é simples (Barreto, 1956a, p. 37).

Apesar das restrições sociais impostas à modinha e ao violão, o gênero e o instrumento não deixavam de conquistar admiradores entre as classes mais abastadas, possibilitando a Ricardo frequentar e cantar nos bailes e festas em casas de personagens com considerável reputação. Além de ter entre seus alunos uma figura respeitável como o major Policarpo Quaresma, o trovador não seria um capadócio qualquer, mas um artista digno de ser convidado às casas das "melhores famílias do Méier, Piedade e Riachuelo":

> Acabava de entrar em casa do major Quaresma o senhor Ricardo Coração dos Outros, homem célebre pela sua habilidade em cantar modinhas e tocar violão. Em começo, a sua fama estivera limitada a um pequeno subúrbio da cidade, em cujos "saraus" ele e seu violão figuravam como Paganini e a sua rabeca em festas de duques; mas, aos poucos, com o tempo, foi tomando toda a extensão dos subúrbios, crescendo, solidificando-se, até ser considerada como causa própria a eles. Não se julgue, entretanto, que Ricardo fosse um cantor de modinhas aí qualquer, um capadócio. Não, Ricardo Coração dos Outros era um artista a frequentar e a honrar as melhores famílias do Méier, Piedade e Riachuelo. Rara era a noite em que não recebesse um convite. Fosse na casa do Tenente Marques, do doutor Bulhões ou do seu Castro, a sua presença era sempre requerida, instada e apreciada. O doutor Bulhões, até, tinha pelo Ricardo uma admiração especial, um delírio, um frenesi e, quando o trovador cantava, ficava em êxtase. "Gosto muito de canto", dizia o doutor no trem certa vez, "mas só duas pessoas me enchem as medidas:

> O Tamagno[91] e o Ricardo". Esse doutor tinha uma grande reputação nos subúrbios, não como médico, pois que nem o óleo de rícino receitava, mas como entendido de legislação telegráfica, por ser chefe de secção da Secretaria dos Telégrafos (Barreto, 1956a, p. 36).

Coração dos Outros já tinha um grande exemplo como inspiração para conquistar a "fidalguia" carioca, o modinheiro Domingos Caldas Barbosa, que, assim como outras figuras reais, aparece no texto de Lima Barreto:

> Vieram-lhe então à memória [de Coração dos Outros] aqueles versos do padre Caldas, esse seu antecessor feliz que teve um auditório de fidalgas:
>
> Lereno alegrou os outros
>
> E nunca teve alegria... (Barreto, 1956a, p. 136).

A relação de Ricardo com Policarpo também seria um importante elo que garantiria ao músico circular por esses ambientes da pequena burguesia. Assim, encontramos Coração dos Outros levando suas modinhas ao bairro de São Cristóvão, onde Policarpo morava. Porém, o trovador também sonhava em ter acesso a outras regiões da cidade, como Botafogo, bairro da zona sul carioca: "Por esses dias o seu triunfo desfilava sem contestação. Toda a cidade o tinha na consideração devida e ele quase se julgava ao termo de sua carreira. Faltava o assentimento de Botafogo, mas estava certo de obter" (Barreto, 1956a, p. 201).

---

91 Francesco Tamagno (1850-1905), cantor lírico italiano. A associação feita pelo doutor Bulhões serve para demonstrar como Ricardo Coração dos Outros gozava de grande consideração, pois o tenor Tamagno era uma figura de renome internacional, tendo interpretado, entre outros importantes papéis na ópera, o *Otello*, de Giuseppe Verdi, em sua estreia em 5 de fevereiro de 1887. Nos anos seguintes ele também daria vida ao personagem em Londres e Chicago. Como curiosidade, vale citar que em 1891, ano do qual parte este estudo, ele interpretou *Otello*, em Nice, na França (Forbes, 2012). A citação também reafirma o fato de Lima Barreto ter conhecimento dos acontecimentos do universo musical.

Não obstante, a popularidade de trovador havia sido estabelecida apenas nos subúrbios:

> Dessa maneira, Ricardo Coração dos Outros gozava da estima geral da alta sociedade suburbana. É uma alta sociedade muito especial e que só é alta nos subúrbios. Compõe-se em geral de funcionários públicos, de pequenos negociantes, de médicos de alguma clínica, de tenentes de diferentes milícias, nata essa que impa pelas ruas esburacadas daquelas distantes regiões, assim como nas festas e nos bailes, com mais força que a burguesia de Petrópolis e Botafogo. Isto é só lá, nos bailes, nas festas e nas ruas, onde se algum dos representantes vê um tipo mais ou menos, olha-o da cabeça aos pés, demoradamente, assim como quem diz: aparece lá em casa que te dou um prato de comida. Porque o orgulho da aristocracia suburbana está em ter todo o dia jantar e almoço, muito feijão, muita carne-seca, muito ensopado – aí, julga ela, é que está a pedra de toque da nobreza, da alta linha, da distinção.
>
> [...]
>
> Ricardo, depois de ser poeta e o cantor dessa curiosa aristocracia [a aristocracia suburbana, batizada ironicamente por Lima Barreto], extravasou e passou à cidade, propriamente. A sua fama já chegava a São Cristóvão e em breve (ele o esperava) Botafogo convidá-lo-ia, pois os jornais já falavam no seu nome e discutiam o alcance de sua obra e da sua poética... (Barreto, 1956a, p. 36-37).

A partir da citação acima, constatamos que, diferente do resultado encontrado em nossas consultas ao *Jornal do Commercio*, nas quais não se apurou citações à modinha ou ao violão, Ricardo Coração dos Outros teria seu trabalho citado nos jornais.

O mapa abaixo (Figura 1) mostra os locais onde Ricardo Coração dos Outros transitava pela cidade do Rio de Janeiro. Na letra "A" identificamos o subúrbio com os bairros de Todos os Santos, no qual morava o trovador,

da Piedade e do Méier. Na letra "B", temos a região na qual ficava o bairro de São Cristóvão, onde residia Policarpo, e nos permite identificar o deslocamento que Ricardo fazia de sua casa até a casa do major Quaresma. Já na letra "C", podemos ver a região do centro da cidade, com bairros como Cidade Nova, Lapa, Santa Teresa e o próprio Centro, nos quais as personagens também circulavam. Por fim, na letra "D", temos a zona sul, a qual Ricardo sonhava conquistar com suas modinhas, onde estão localizados os bairros de Botafogo e Flamengo.

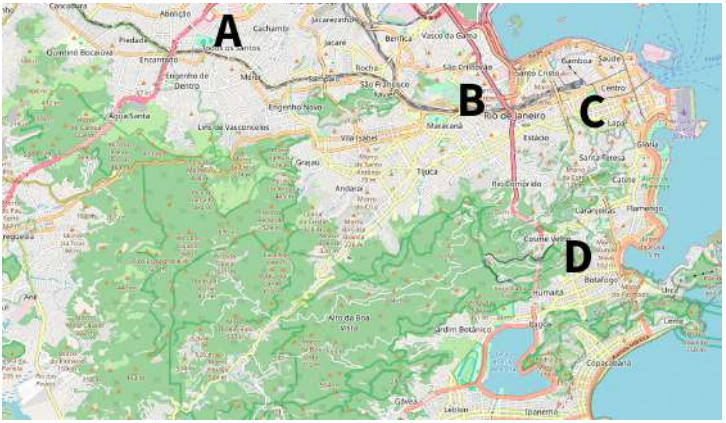


Figura 1 – Recorte de mapa da cidade do Rio de Janeiro

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de mapa disponibilizado no Portal de Mapas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).[92]

Apesar da diferença de cerca de dez anos em relação ao período em que se passa o enredo de "*Triste fim*", podemos nos valer das palavras de Luiz Edmundo (2003, p. 201-202) que nos confirmam que os grandes salões do Rio, em 1901, localizavam-se em bairros da região central e da zona sul da cidade, sendo Botafogo um deles. Esse trânsito da modinha

92 INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Portal de Mapas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Rio de Janeiro: IBGE, [s. d.]. Disponível em: https://portaldemapas.ibge.gov.br/leafletshape.php?q=https%3A%2F%2Fgeoftp.ibge.gov.br%2Forganizacao_do_territorio%2Fmalhas_territoriais%2Fma.

e do violão também entra em consenso com o relato de Edmundo (2003, p. 167), citado anteriormente, quando o autor se recorda dos "eméritos cantadores e tocadores de violão" que se dedicavam a executar modinhas entre o final do século XIX e começo do XX, que incluíam notórias figuras públicas e mesmo dois presidentes da República. Luís Edmundo também registra que:

> Há quem afirme que devemos a Catulo, embora isso muito mais tarde, a queda do preconceito que vedava a entrada da modinha em uma casa de família de certa distinção. Que de 1906 em diante, vamos encontrar o poeta do *Luar do sertão* cantando nos salões de Botafogo e das Laranjeiras, de tal sorte reabilitando a canção patrícia e popular, vilipendiada pelo preconceito desnacionalizador. A princípio, a alta-roda ouviu Catulo, por excentricidade, um Catulo incompreensivelmente *smokingado*, quase elegante [...] (Edmundo, 2003, p. 171).

Em relação às aulas de violão de major Quaresma com Ricardo Coração dos Outros, percebemos que o interesse do aluno era unicamente aprender a tocar a modinha. Para ele, esse gênero musical seria o mais genuíno representante da cultura brasileira:

> De acordo com a sua paixão dominante, Quaresma estivera muito tempo a meditar qual seria a expressão poético-musical característica da alma nacional. Consultou historiadores, cronistas e filósofos e adquiriu certeza que era a modinha acompanhada pelo violão. Seguro dessa verdade, não teve dúvidas: tratou de aprender o instrumento genuinamente brasileiro e entrar nos segredos da modinha. Estava nisso tudo *a quo*, mas procurou saber quem era o primeiro executor e cantor da cidade e tomou lições com ele. O seu fim era disciplinar a modinha e tirar dela um forte motivo original de arte (Barreto, 1956a, p. 37-38).

Outra dica em relação à apreciação da modinha no romance sugere que o gênero era estimado na região Norte do país:

> [Ismênia] Viera, em nome do pai, convidar Ricardo Coração dos Outros a cantar em casa dela.
>
> – Papai, disse dona Ismênia, gosta muito de modinhas... É do Norte; a senhora sabe, dona Adelaide, que gente do Norte aprecia muito (Barreto, 1956a, p. 43).

A modinha iria, pois, sofrer uma ambígua relação de aceitação e renegação. Possuidora de um sedutor valor musical melódico e interpretativo de seus criadores, ela seria considerada com reservas por alguns setores da sociedade, ainda que os mesmos, em determinados momentos, admitissem apreciá-la.

A partir do depoimento de Antônio Ribeiro dos Santos – português, doutor em Cânones, que ouviu Domingos Caldas Barbosa cantando em saraus em Portugal –, trazido por Mozart de Araújo em *A modinha e o lundu no século XVIII* e também citado por Bruno Kiefer em *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*, constatamos uma relação de veneração e repulsa que o gênero recebeu desde sua fase embrionária:

> [...] direi somente que cantavam mancebos e donzelas cantigas de amor tão descompostas, que corei de pejo como se me achasse de repente em bordéis, ou com mulheres de má fazenda. [...] Hoje, [...] só se ouvem cantigas amorosas de suspiros, de requebros, de namoros refinados, de garradices. [...] Esta praga é hoje geral depois que o Caldas começou de pôr em uso os seus romances, e de versejar para mulheres. Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação particular e pública do que este trovador de Vênus e Cupido; a tafularia do amor, a meiguice do Brasil, e em geral a moleza americana que em seus cantares somente respiram as impudências e liberdades do amor, e os ares voluptuosos de Pafos e de Cítara, e encantam com venenosos filtros a fantasia dos moços e o coração das Damas (Santos, citado por Araújo, 1963 *apud* Kiefer, 1986, p. 10-11).

No entanto, Antônio Ribeiro dos Santos destaca qualidades musicais nas obras, sendo as letras das canções o que realmente o incomodava:

> Eu admiro a facilidade da sua veia, a riqueza de suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos; e o pico e graça dos estribilhos e ritornelos com que os remata; mas detesto os seus assuntos e, mais ainda, a maneira com que os trata e com que os canta (Santos, citado por Araújo, 1963 *apud* Kiefer, 1986, p. 11).

Retornando a "*Triste fim*", o mesmo Ricardo, que seria celebrado como o "rei do violão" (Barreto, 1956a, p. 137-138) se apresentando em festas da pequena burguesia, também seria tratado com indiferença, de acordo com o que poderia sugerir a circunstância:

> O trovador julgou-o mesmo esquecido e indagou ingenuamente:
>
> – Não me conheces mais, doutor?
>
> Genelício fechou um pouco os olhos por detrás do *pince-nez* azulado e disse secamente:
>
> – Não.
>
> – Eu, fez com humildade Ricardo, sou Ricardo Coração dos Outros, que cantou no seu casamento.
>
> Genelício não sorriu, não deu mostras de alegria e limitou-se:
>
> – Ah! É o senhor! Bem: que deseja? (Barreto, 1956a, p. 289).

Lima Barreto representa muito bem essa relação de aceitação e renegação do gênero musical e seu instrumento característico valendo-se da personagem irmã de Policarpo. Ao mesmo tempo em que Adelaide despreza a modinha e o violão, contraditoriamente, ela também parecia apreciá-la, como podemos perceber na seguinte cena em que demonstra interesse pela nova composição de Ricardo Coração dos Outros:

> – Tens composto muito, Ricardo? Indagou Quaresma.

> – Hoje acabei uma modinha.
>
> – Como se chama? Indagou dona Adelaide.
>
> – "Os lábios da Carola".
>
> – Bonito! Já fez a música?
>
> Era a irmã de Quaresma a perguntar (Barreto, 1956a, p. 156).

Essa reação controversa de Adelaide, que demonstra interesse e resistência à modinha e ao violão, em uma relação de aproximação afetiva e afastamento moral, é fruto da formação de sua mentalidade, anteriormente citada, que associava o instrumento a escravizados, não sendo, portanto, passível de merecimento de atenção de "pessoas de certa ordem" (Barreto, 1956a, p. 105). Essa narrativa de Lima Barreto encontra um perfeito eco nas palavras de Luiz Edmundo:

> No começo do século o violão [ainda] é um instrumento querido e cortejado pelo povo, mas sem cotação, sem a menor entrada nos salões do que se chama "boa sociedade". Violão e modinha. Lá uma vez ou outra, e isso mesmo muito à socapa, é que esta última, em tais lugares, se admite ou tolera, assim mesmo, quando acompanhada ao piano. [...] Preconceitos herdados, tolos preconceitos vindos do tempo em que o Brasil não era nosso.
>
> Contudo, muitas vezes, na casa brasileira, às escondidas do papai conservador e tradicionalista, as nossas sinhazinhas e sinhás não só cantam o que a canalha pela rua canta, como dançam, também, umas com as outras, divertidas e alegres, os passos do *corta-jaca* ou do *balão-caído*, que aprendem pelos teatros que freqüentam. É o fruto proibido saboreado à socapa, num despertar gostoso dos instintos da raça. E que ninguém se espante, ainda, sabendo que esse papai conservador e tradicionalista que não quer em sua casa tocatas de violão e passos de maxixe, por sua vez, pondo a gravata de *plastron*, diante do espelho de cristal, também ensaia, venturoso, de quando em quando, por instinto e prazer, motivos do bailado nacional. Isso, quanto ao maxixe, porque, quando rebenta, na calçada da rua, por horas

> em que todos dormem, a voz da serenata, soluçando, gemendo, na doçura da noite cheia de luar e de mistério, ele é o primeiro a abandonar o leito onde repousa e ir, pé ante pé, colar o ouvido atento à frincha da janela, gozando, em êxtase, o canto que lá fora soluça amargurado (Edmundo, 2003, p. 164-165).

Tal qual Edmundo, Policarpo Quaresma argumentaria a favor da modinha e do violão como expressão genuína da ainda nascente e suposta cultura e tradição nacionais (Barreto, 1956a, p. 38). No entanto, assim como a modinha e o violão, a música popular, os seus criadores e executantes seriam, em sua maior parte, relegados a uma marginalidade histórica, pois poucos registros são encontrados da obra e da existência dessas pessoas, diferentemente do que ocorreu com autores da música de teatro, ou mesmo da produção mais popular de compositores escolados encontrados nesta pesquisa.

A música de Ricardo Coração dos Outros

Outro desafio lançado aqui é procurar elementos que nos permitam identificar como poderia ser a obra da personagem Ricardo Coração dos Outros. Valendo-nos de nossa pesquisa bibliográfica, relacionamos alguns dos músicos em atividade na época que pudessem ter características similares às de Ricardo, seja através das descrições de suas interpretações ou de seus maneirismos ao executar o violão e/ou cantar, ou através dos trechos de letras que Lima Barreto inclui no romance como sendo do trovador. Com base nas dicas que o escritor nos fornece, podemos pensar em Ricardo Coração dos Outros como um compositor que escrevia suas letras a partir de experiências pessoais. A sua prática musical era altamente intuitiva, sendo que a intenção prevalecia sobre a forma. Enquanto cantor e instrumentista, Ricardo primava por aparente virtuosismo instrumental e um canto com possíveis exageros vocais, valorizando ao máximo a carga emotiva. Indubitavelmente, um romântico. Partindo dos perfis traçados dos músicos em atividade no período pesquisado, vamos tentar construir um perfil para a personagem a partir das informações fornecidas pelo romance.

Ricardo Coração dos Outros (Rio de Janeiro/RJ, [ca. 1860] – Rio de Janeiro/RJ, [19--]). Cantor, violonista, compositor (de letra e música) e professor. Músico prático, Ricardo não sabia ler e escrever música. Atuava sozinho cantando e acompanhando a si mesmo ao violão. Seu repertório era composto exclusivamente por suas composições (Barreto, 1956a, p. 41). Cantor de grande expressividade e violonista habilidoso, também se dedicava a lecionar violão em aulas práticas. De origem humilde,

> Ricardo Coração dos Outros morava em uma pobre casa de cômodos de um dos subúrbios. Não era das mais sórdidas, mas era uma casa de cômodos dos subúrbios.
>
> Desde pequeno ele a habitava e gostava da casa que ficava trepada sobre uma colina, olhando a janela do seu quarto para uma ampla extensão edificada que ia da Piedade a Todos os Santos. [...]
>
> [...] seu quarto tinha o mobiliário mais reduzido possível. Havia uma rede com franjas de rendas, uma mesa de pinho, sobre ela objetos de escrever; uma cadeira, uma estante com livros, e, pendurado a uma parede, o violão na sua armadura de camurça. Havia também uma máquina para fazer café (Barreto, 1956a, p. 133-136).

Coração dos Outros viveu sua infância na "casinha dos seus pais, com seu curral e o mugido dos vitelos" (Barreto, 1956a, p. 134), na zona rural da cidade. Após uma pequena fama inicial, ele iria alcançar grande popularidade nos subúrbios, passando a receber convites para se apresentar em festas e bailes em casas de famílias nos bairros de São Cristóvão, Méier, Piedade e Riachuelo (Barreto, 1956a, p. 36). Com frequência, podia ser visto circulando na região do centro da cidade do Rio de Janeiro, em lugares como a rua do Ouvidor (Barreto, 1956a). Sendo bem considerado dentro da "alta sociedade suburbana", sonhava em também conquistar seu lugar entre a burguesia de Petrópolis e Botafogo (Barreto, 1956a, p. 37). A popularidade de Ricardo ultrapassaria as cercanias da capital, pois quando viajava até o município de Curuzu, a "fama de seu nome precedia-o, de forma que todo o município o disputava e festejava"

(Barreto, 1956a, p. 149). Lá, Coração dos Outros cantaria em festas de figuras como o doutor Campos, presidente da Câmara, e receberia "todas as honras, todos os favores, por parte de todos os partidos" (Barreto, 1956a, p. 151).

Obras: "O pé", modinha (Barreto, 1956a, p. 41); "Promessa", endecha (?) (Barreto, 1956a, p. 42, p. 231); "Os teus braços", modinha (Barreto, 1956a, p. 145); "Os lábios da Carola" (Barreto, 1956a, p. 156) ou "Os lábios de Carola", modinha (Barreto, 1956a, p. 202); e uma canção de título desconhecido, cujos versos, "Da doçura dos teus olhos / A brisa inveja já tem" (Barreto, 1956a, p. 135), são cantados por uma vizinha de Ricardo.

Definimos o nascimento de Ricardo por volta de 1860, crendo que, no período em que se passa o romance (1891-1894), ele teria cerca de 30 anos. Aparentemente, o músico seria consideravelmente mais novo que Quaresma, que se encontrava próximo dos 50 anos, idade que sua irmã Adelaide, quatro anos mais velha, já alcançara (Barreto, 1956a, p. 168). Acreditamos, ainda, que, a partir de 1891, Coração dos Outros pudesse ter vivido por pelo menos mais dez anos, atingindo o século XX, fechando assim as possibilidades quanto ao seu tempo de vida. Também consideramos que ele não teria se mudado da cidade do Rio de Janeiro, não abusando muito de suposições. Todas as outras informações sobre a "biografia" de Ricardo citadas no perfil encontram-se em "*Triste fim*".

Ricardo era "um senhor baixo, magro, pálido" (Barreto, 1956a, p. 28), de "passo acanhado" (Barreto, 1956a, p. 94) que se vestia com um "longo e rabudo fraque de sarja" (Barreto, 1956a, p. 28), "calças dobradas nas canelas" (Barreto, 1956a, p. 94) e um "chapéu dobrado, como um morrião" (Barreto, 1956a, p. 130). Era considerado "um homem célebre pela sua habilidade em cantar modinhas e tocar violão" (Barreto, 1956a, p. 36). Aliás, ele tinha particular ardor pelo instrumento, diante do qual ficava "loquaz, cheio de sentenças, todo ele fremindo de paixão pelo instrumento desprezado" (Barreto, 1956a, p. 41).

É importante falar da devoção de Ricardo por sua música e seu violão, que pode ser exemplificada na passagem em que ele é proibido de tocar.

Estando "engaiolado" em um quartel, o artista cai em tristeza por não poder fazer aquilo que mais ama, tendo essa reclusão e restrição lhe tirado o motivo de viver:

> Ricardo Coração dos Outros, desde o dia da proibição de tocar violão, andava macambúzio. Tinham-lhe tirado o sangue, o motivo de viver, e passava os dias taciturno, encostado a um tronco de árvore, maldizendo no fundo de si a incompreensão dos homens e os caprichos do destino. Fontes notava sua tristeza; e, para minorar-lhe o desgosto, obrigara Bustamante a fazê-lo sargento. Não foi sem custo, porque o antigo veterano do Paraguai encarecia muito essa graduação e só a dava como recompensa excepcional ou quando requerida por pessoas importantes.
>
> A vida do pobre menestrel era assim a de um melro engaiolado; e, de quando em quando, ele se afastava um pouco e ensaiava a voz, para ver se ainda a tinha e não fugira com o fumo dos disparos (Barreto, 1956a, p. 250).

A cena na qual o major Quaresma autoriza Ricardo a cantar no quartel, após ter sido proibido, revela mais uma de suas características musicais: a potência vocal; pois Policarpo o adverte para que ele cante, "mas não grite" (Barreto, 1956a, p. 229).

O processo de composição de Coração dos Outros tinha por base escrever posteriormente os versos para as melodias e harmonias previamente criadas ao violão. O exemplo flagrante disso está na cena em que ele comenta ter recusado uma modinha que o Bilac (o poeta Olavo Bilac, outra personalidade real integrada como personagem a "*Triste fim*") quis lhe escrever pelo fato de o "seu Bilac" não entender de violão. Para Ricardo, a questão não estava em escrever "uns versos certos que digam coisas bonitas" (Barreto, 1956a, p. 41), o essencial era achar "as palavras que o violão pede e deseja" (Barreto, 1956a, p. 41). Confirmamos assim que suas letras eram feitas *a posteriori*, com a música servindo de guia para se encontrar as palavras ideais para a canção. O próprio Ricardo não deixaria dúvidas quanto a essa prática ao responder dona Adelaide,

que lhe interpelara se já havia feito a música de sua nova canção, "Os lábios da Carola": "A música, minha senhora, é a primeira coisa que faço" (Barreto, 1956a, p. 156).

Em outra cena, temos Ricardo em plena tentativa de iniciar uma composição que se mostraria infrutífera devido à emoção de ter ouvido, minutos antes, uma jovem vizinha cantando uma de suas modinhas:

> Sentou-se e quis começar uma modinha sobre a Glória, essa coisa fugace, que se tem e se pensa que não se tem, alguma coisa impalpável, incolhível como um sopro, que nos alanceia, queima, inquieta e abrasa como o Amor.
>
> Tentou começar, dispôs o papel, mas não pôde. A emoção tinha sido forte, toda a sua natureza tinha sido lavrada, baralhada, com a ideia daquele furto que se queria fazer ao seu mérito. Não conseguiu assentar o pensamento, apanhar as palavras ao ar, sentir a música zumbir no ouvido (Barreto, 1956a, p. 136-137).

Esse trecho final, "Não conseguiu assentar o pensamento, apanhar as palavras ao ar, sentir a música zumbir no ouvido", sugere a possibilidade de, eventualmente, Ricardo compor a letra e a música simultaneamente. A intenção de escrever "uma modinha sobre a Glória" revela sua inspiração em questões pessoais e do cotidiano de forma mais instintiva. Em outro momento, surpreendentemente, Ricardo revelaria que poderia ter-lhe sido útil estudar música: "Eu, quando comecei a tocar violão não queria aprender música... Qual música! Qual nada! Inspiração basta!... Hoje vejo que é preciso... É assim, resumia ele" (Barreto, 1956a, p. 165).

Na cena em que Coração dos Outros canta sua modinha "Os teus braços"(Barreto, 1956a, p. 145), podem-se encontrar referências em relação à sua estrutura e interpretação. Segundo o próprio Ricardo, a composição era "terna, decente e de uma poesia exaltada" (Barreto, 1956a, p. 145). O músico iniciou "brando, gemebundo, macio e longo, como um soluço de onda; depois, houve uma parte rápida, saltitante, em que o violão estalava. Alternando um andamento e outro, a modinha acabou" (Barreto, 1956a, p. 145). Minutos depois, uma moça lhe pediria

uma cópia da canção alegando que as modinhas eram muito ternas e delicadas (Barreto, 1956a, p. 146).

Fora a modinha, o único gênero citado entre as composições de Ricardo seria a endecha.[93] A citação ocorre em uma cena passada no quartel da Ilha das Cobras: "à sombra de uma grande árvore, os soldados deitados ou sentados em círculo, em torno de Ricardo Coração dos Outros, que entoava endechas magoadas" (Barreto, 1956a, p. 231-232). Nesse momento, ele canta o verso "Prometo pelo Santíssimo Sacramento..." (Barreto, 1956a, p. 231). No entanto, diferente do narrador do livro, o tenente Fontes iria se referir às canções como modinhas, mesmo ao chamar a atenção de Policarpo: "Então o senhor permite que os inferiores cantem modinhas e toquem violão, em pleno serviço?" (Barreto, 1956a, p. 232).

Criado esse perfil, e considerando o fato de Ricardo Coração dos Outros ser cantor, compositor de letra e música e ter o violão como seu instrumento de apoio para compor e cantar, procuramos, entre os artistas em atividade no período pesquisado, aqueles que estariam mais próximos de suas práticas e cujos perfis analisamos na sequência. Alguns são nomes conhecidos e relevantes dentro da história da música brasileira, como Eduardo das Neves, Quincas Laranjeiras, Baiano, Mário Pinheiro, Catulo da Paixão Cearense e Xisto Bahia.

Francisco ou Chico Albuquerque ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?])[94] foi compositor, cantor, violonista e letrista.

93 De acordo com o *The Digital Grove's Dictionary* (2012), a endecha é uma música fúnebre surgida a partir de 1500, com caráter de elegia ou lamento. Ainda segundo o "*Grove's*", o gênero não tinha nenhuma forma poética ou musical consistente, com exceção das endechas canárias que apresentavam tercetos rimados e música com base nas canárias (gênero encontrado na Espanha, Itália e, posteriormente, na França). Em relação à endecha, não encontramos referências de que existissem compositores que tenham se dedicado ao gênero no período aqui pesquisado, na cidade do Rio de Janeiro.

94 As localidades e datas que aparecem com interrogação entre colchetes no decorrer do texto se devem ao fato de que as fontes consultadas as apresentam dessa forma, não tendo precisão sobre elas.

Seu perfil, traçado por Cernicchiaro, vai muito ao encontro do perfil de Ricardo Coração dos Outros:

> Chico Albuquerque, um diletante violonista inseparável companheiro e amigo do notável flautista Calado, dedicou-se exclusivamente às "modinhas", das quais foi cultuador fecundo. Ele cantava se acompanhando ao violão, alcançando uma graça e uma expressão toda própria (Cernicchiaro, 1926, p. 58 *apud* Vasconcelos, 1977, p. 341, tradução nossa).[95]

Convém observar que, embora referenciado como um grande companheiro de Calado, flautista que se dedicava ao choro, Chico Albuquerque se dedicou exclusivamente às modinhas, sendo grande cultuador do gênero, tal como Coração dos Outros, além de compartilhar das mesmas práticas da personagem de Lima Barreto, sendo compositor, cantor, violonista e letrista. Seu canto também é exaltado por Cernicchiaro como possuidor de "graça e expressão própria". Consideração similar à que receberia Ricardo, que era um "homem célebre pela sua habilidade em cantar modinhas e tocar violão" (Barreto, 1956a, p. 36).

Encontramos, também, similaridades com Eduardo Sebastião das Neves (Rio de Janeiro/RJ, 1874 – Rio de Janeiro/RJ, 11/11/1919), compositor, violonista, cantor e palhaço de circo. Segundo Taborda (2004, p. 89), o artista, também conhecido como Dudu das Neves, tinha a modinha e o lundu como especialidades. No entanto, podemos considerar que o estilo das letras de Dudu em "lundus que primavam pelas letras satíricas de sabor picante" (Taborda, 2004, p. 90) também pudesse afastá-lo do perfil de Ricardo, cujas letras frisavam o amor cortês e platônico. Tinhorão (2000, p. 15) acreditava que o modinheiro negro que aparece em "*Triste fim*" teria sido inspirado na figura de Eduardo das Neves. Para Tinhorão, o fato de a personagem ter "a mania de querer fazer a modinha dizer alguma coisa", como Lima descreve no romance, teria relação com

95 "*Chico Albuquerque, un dilletante suonatore di chitarra inseparabile compagno e amico al notevole flautista Calado, si dedicò tutto alle 'modinhas', di cui fu cultore fecondo. Egli soleva accompgnarsi colla voce, raggiugendo una grazia ed una espressione tutta propria*".

> Eduardo das Neves ter criado, a partir da última década do século XIX, a novidade da composição de cançonetas, modinhas e lundus sobre acontecimentos históricos ou de interesse do momento, como os crimes famosos, escândalos da cidade [...] (Tinhorão, 2000, p. 15-16).

Já Mário Pinheiro (Campos/RJ, 1880 – Rio de Janeiro/RJ, 10/1/1923) era cantor e violonista e, apesar de não ser compositor, tinha um repertório dedicado às canções, sobretudo às modinhas e lundus. Conforme o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA), disponibilizado pelo Instituto Cultural Cravo Albin (ICCA), Mário teria fugido de casa aos 8 anos e acabou indo para o Rio de Janeiro (ICCA, [s. d.], [n. p.]). Ele viveu na Itália entre os anos de 1913 e 1917, onde estudou *bel canto* (Tinhorão, 1991, p. 38). No Rio de Janeiro, ele "apresentava-se no Passeio Público" (Tinhorão, 1991, p. 26). O DCA registra que Mário Pinheiro foi "um dos intérpretes mais populares em seu tempo" e que "entre 1904 e 1909, gravou modinhas, lundus e cançonetas para a Casa Edison, introdutora no Brasil da gravação de discos de gramofone" (ICCA, [s. d.], [n. p.]).[96]

Outro músico cuja atividade coincidia com o perfil de Coração dos Outros foi o compositor, cantor e violonista Cadete, apelido de Manoel Evêncio da Costa Moreira (Ingazeiro/PE, 3/5/1874 – Tibagi/PR, 25/7/1960). O DCA registra que Cadete "foi o primeiro cantor a gravar em cilindros para Casa Edison, pela qual viria a gravar diversas modinhas e lundus, assim como pela Columbia" (ICCA, [s. d.], [n. p.]).[97] O DCA informa também que Cadete conviveu com Sátiro Bilhar, Anacleto de Medeiros, Irineu de Almeida, Mário Pinheiro, Eduardo das Neves, Quincas Laranjeiras e Ernesto

96 As citações relacionadas a Mário Pinheiro e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Mário Pinheiro. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/mario-pinheiro/. Acesso em: 8 ago. 2020.

97 As citações relacionadas a Cadete e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Cadete. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/cadete. Acesso em: 8 ago. 2020.

Nazareth e que foi amigo e compadre de Catulo da Paixão Cearense (ICCA, [s. d.], [n. p.]).

O cantor, compositor, poeta e teatrólogo Catulo da Paixão Cearense (São Luís/MA, 8/10/1863 – Rio de Janeiro/RJ, 10/5/1946) seria apontado por Tinhorão (2000, p. 15) como a grande inspiração de Lima Barreto para compor o perfil de Ricardo Coração dos Outros, valendo-se, inclusive, das palavras de Guimarães Martins, biógrafo e herdeiro editorial de Catulo. No entanto, apesar de apontar similaridades entre as letras criadas por Lima Barreto como sendo composições de Coração dos Outros com letras escritas por Catulo, Tinhorão reconhece que

> […] o único traço de personalidade de Catulo da Paixão Cearense transmitido com precisão por Lima Barreto através de Ricardo Coração dos Outros é a extrema vaidade pessoal do famoso letrista, e sua preocupação em frequentar as casas de gente de alguma importância social (Tinhorão, 2000, p. 19).

Nascido no Maranhão, aos 10 anos, Catulo mudou-se com a família para o Ceará, e, aos 17 anos (em 1880), seguiram para o Rio de Janeiro, onde se tornou amigo de músicos da cidade, como os flautistas Joaquim Calado e Viriato, o maestro Anacleto de Medeiros, o violonista Quincas Laranjeiras, o cantor Cadete e um estudante de medicina que o ensinou a tocar violão, fazendo com que abandonasse a antiga paixão pela flauta. Apesar de cantar e tocar violão, Catulo se dedicaria a compor apenas letras, tendo "grande facilidade em encaixar versos em melodias alheias" (Tinhorão, 1991, p. 33). Este fato também atestado por Edmundo:

> É por esse tempo [o começo do século] que surge Catulo da Paixão Cearense, mais tarde consagrado como o maior poeta regional do Brasil, escrevendo poemas que encaixa com muito chiste em músicas já consagradas (Edmundo, 2003, p. 170).

Sobre essas composições, Carlos Augusto Bonifácio Leite (2016, p. 64) aponta que "Catulo colocava letras, muitas vezes à revelia dos autores, em melodias pré-existentes, sendo que, não raro, omitia o nome do

parceiro, grafando 'modinha de Catulo', nos livros, revistas e partituras". Esse fato distanciaria Catulo do estilo de composição musical de Ricardo, pois, além de compor letra e música, para a personagem barretiana a música vinha em primeiro lugar. Na concepção de Coração dos Outros, não bastaria que as canções tivessem simplesmente versos corretos e contivessem algum sentido, eram elas que davam sentido e exigiam as palavras ideais que combinassem com as melodias que criava e os sons que extraía do violão. Ainda segundo o perfil traçado no site do DCA, Catulo "recebeu grande influência dos cantadores do Nordeste com quem conviveu durante parte de sua juventude, chegando, inclusive, a produzir literatura de cordel" (ICCA, [s. d.], [n. p.]),[98] o que, provavelmente, afastaria mais seu estilo do de Ricardo.

De qualquer forma, alguma proximidade da música de Coração dos Outros com a de Catulo pode ser considerada, pois uma figura como a do compositor e violonista Artidoro da Costa (Rio de Janeiro, 14/8/1883 – Niterói/RJ, 25/9/1930), cujo perfil também se assemelha ao de Ricardo Coração dos Outros, teria vínculo com Catulo. Alcino Artidoro da Costa nasceu no bairro de São Cristóvão (o mesmo em que Policarpo e Albernaz moravam e por onde Ricardo circularia em razão de tais amizades). Além disso, segundo Vasconcelos (1985, p. 56), Artidoro da Costa era um virtuoso do violão. Condição que de certa forma também era associada a Ricardo, como podemos perceber em elogios que chegam a compará-lo ao violinista Paganini (Barreto, 1956a, p. 36) ou que o descrevem "um homem célebre pela sua habilidade em cantar modinhas e tocar violão" (Barreto, 1956a, p. 36).

O vínculo de Catulo da Paixão Cearense com Artidoro da Costa se daria pelo fato de serem parceiros em composições de Artidoro, nas quais o primeiro colocou letra, e por serem parceiros em serenatas. É ainda Catulo quem traça o perfil do amigo em texto reproduzido por Vasconcelos (1985,

98 As citações relacionadas a Catulo da Paixão Cearense e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Catulo da Paixão Cearense. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/catulo-da-paixao-cearense. Acesso em: 8 out. 2020.

p. 57), o qual registra que Artidoro havia sido um violonista respeitado pelos mestres. Como curiosidade, é válido dizer que Artidoro fora oficial do Exército e que seu distanciamento das noites de serestas pode ter razão em tal fato, que, coincidentemente, também afastou Ricardo de seu violão em "*Triste fim*", quando foi integrado a uma tropa. Artidoro é autor das canções "Guanabara" e "Sonhar ternuras" (letrada por Catulo da Paixão Cearense, quando recebeu novo título, "Foste um lírio").

Seja como for, Tinhorão defende piamente a inspiração de Lima Barreto na figura de Catulo da Paixão Cearense para compor a personagem Ricardo Coração dos Outros. No livro *A música popular no romance brasileiro, vol. II, Século XX (1ª parte)*, Tinhorão (2000, p. 13-33) analisa trechos das letras das canções criadas por Lima Barreto para Coração dos Outros em comparação com letras de Catulo e mostra algumas das similaridades, assim como confronta o personagem negro que surge em *Triste fim de Policarpo Quaresma* fazendo sucesso com suas modinhas com o palhaço Eduardo das Neves. Para Tinhorão, Lima Barreto também teria se inspirado nesse músico. Assim, igualmente, Ricardo via o cantor negro de modinhas como seu rival, e Dudu das Neves era considerado um rival por Catulo. Outra personalidade que Tinhorão acredita que tenha servido de referência para Lima é a do historiador Melo Morais Filho, que seria "o literato, teimoso cultivador de contos e canções populares do Brasil" (Barreto, 1956a, p. 51).

Outro violonista encontrado na pesquisa, Juca Vale ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?]), não nos parece muito próximo do universo de Coração dos Outros, pois ainda que fosse "um dos primeiros violões de sua época", como nos informa Vasconcelos (1977, p. 333), a partir de texto de Gonçalves Pinto, ele estava ligado aos músicos "Calado e Viriato, Rangel, Luizinho e muitos outros flautas que tinham nele um acompanhador seguro no seu violão", distante, portanto, da prática solitária de compositor e cantor que acompanhava a si mesmo ao violão. É o mesmo caso de Manduca de Catumbi ([Rio de Janeiro/RJ?], [1842?] – [1920?]), também violonista, mas com uma dedicação ao choro como solista e acompanhador, sendo um célebre "chorão", como registra Vasconcelos (1977, p. 284), novamente recorrendo a Gonçalves

Pinto. É ainda Vasconcelos (1977, p. 284-285) que, a partir das palavras de Catulo da Paixão Cearense em seu livro *Mata iluminada,* informa que Manduca morava em Catumbi e era muito conhecido na Cidade Nova, sendo apaixonado por lundus, os quais também cantava em bailes. De qualquer forma, apesar das similaridades com a modinha, o gênero ainda distanciava a prática de Manduca à de Ricardo.

De característica similar a Manduca de Catumbi, vamos encontrar o compositor, cantor e violonista Neco (Niterói/RJ, [ca. 1865] – Niterói/RJ, [ca. 1940]), cujo nome real era Manuel Ferreira Capellani (ICCA, [s. d.], [n. p.]),[99] e que também se dedicara ao choro, sendo um dos primeiros acompanhadores do gênero. No entanto, diferentemente de Juca Vale e Manduca Catumbi, que eram somente instrumentistas e se dedicavam ao choro, segundo Gonçalves Pinto (2014, p. 75), "Neco também foi um ótimo cantador de modinhas", o que o aproximaria do perfil de Ricardo Coração dos Outros.

Compositor, cantor e violonista, Quincas Laranjeiras (Olinda/PE, 8/12/1873 – Rio de Janeiro/RJ, 3/2/1935) é outra figura importante que nos remete à produção musical de Ricardo Coração dos Outros. Quincas Laranjeiras era o apelido de Joaquim Francisco dos Santos. Embora nascido na cidade de Olinda, em Pernambuco, Quincas foi para o Rio de Janeiro com apenas 6 meses. Ele morou no bairro das Laranjeiras (que lhe rendeu o apelido) e, posteriormente, em Ipanema. Citado por Luís Edmundo como um dos "notáveis intérpretes" da modinha, "o famoso Quincas, homem que molha de lágrimas a voz quando canta" (Edmundo, 2003, p. 166). Segundo Taborda (2004, p. 69), Laranjeiras "dedicou-se ao estudo do violão sem auxílio de professor, buscando nos antigos métodos – Carcassi, Carulli, Aguado, Antonio Cano [*sic*] a informação técnica".

O DCA registra que Quincas "iniciou seus estudos musicais com João Elias, professor e regente da Banda da Fábrica, como estudante de flauta,

99 As citações relacionadas a Neco e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Neco. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/neco. Acesso em: 9 ago. 2020.

passando em seguida ao violão" (ICCA, [s. d.], [n. p.]).[100] O estudo dos métodos de Carcassi, Carulli, Aguado e Cano, renomados violonistas clássicos, pode ser uma referência que distancia Quincas Laranjeira e sua técnica violonística de Coração dos Outros, pois Quincas era também solista de violão e tinha conhecimento de teoria musical e leitura de partitura. Quincas teria sido, ainda, um dos primeiros a lecionar "violão por música no Rio de Janeiro" (ICCA, [s. d.], [n. p.]). Contudo, esse conhecimento não necessariamente desassocia sua produção de "modinheiro" da obra de Ricardo. É ainda o DCA que nos dá exemplos de composições de canções de Quincas Laranjeiras, entre as quais constam "Andantino", "Dores d'alma", "Prelúdio em Ré menor", "Sabará" e "Sonhos que passam"(ICCA, [s. d.], [n. p.]).

Xisto Bahia (Salvador/BA, 6/8/1841 – Caxambu/MG, 30/10/1894) era ator, teatrólogo, compositor, cantor e violonista com um repertório baseado em modinhas e lundus. O cantor, que possuía voz de barítono, a exemplo de Coração dos Outros, nunca estudou música formalmente. Entre as informações do DCA, consta que, após realizar diversas turnês pelo norte do país, apresentou-se na cidade do Rio de Janeiro, em 1875, onde alcançaria sucesso, participando de várias comédias (ICCA, [s. d.], [n. p.]).[101] O DCA também informa que:

> A modinha "Quis debalde varrer-te da memória", que interpretava magistralmente segundo seus contemporâneos, é citada por todos os estudiosos de nossa música popular, como um dos maiores sucessos da época da implantação e consolidação da MPB nas décadas finais do século XIX (ICCA, [s. d.], [n. p.]).

100 As citações relacionadas a Quincas Laranjeiras e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Quincas Laranjeiras. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/quincas-laranjeiras. Acesso em: 9 ago. 2020.

101 As citações relacionadas a Xisto Bahia e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Xisto Bahia. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/xisto-bahia. Acesso em: 9 ago. 2020.

Para Tinhorão:

> [...] a importância de cantor e compositor [Xisto Bahia] residia no fato de que, sendo pela origem tocador de violão tão popular quanto qualquer desses pretos ou mestiços de cabelo partido ao meio (e ele mesmo era um mulato filho de militar), a sua decidida vocação de ator ia levá-lo a atuar no âmbito da classe média, servindo pois como um perfeito intermediário entre os literatos compositores da primeira metade do século XIX, e aqueles cantores de rua que ainda alcançariam o século seguinte (Tinhorão, 1991, p. 25).

Vasconcelos (1977, p. 280) destaca que Xisto Bahia "não conhecia uma nota de música", e que por isso suas canções podiam revelar deficiências, mas ao cantá-las com seu talento interpretativo "arrebatava as platéias" (Vasconcelos, 1977, p. 280). Temos, assim, dois elementos que aproximam Xisto de Ricardo Coração dos Outros: o desconhecimento formal da música e uma grande capacidade interpretativa.

Restam ainda outros nomes, dos quais obtivemos pouquíssimas informações a partir das referências de Gonçalves Pinto trazidas por Ary Vasconcelos no livro *Raízes da música popular brasileira: 1500-1889* (1977), como Cândido da Costa Ramos ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1920?]), violonista e carteiro, amigo e compadre de Melo Morais Filho (Vasconcelos, 1977, p. 347); Domingos dos Reis ([Rio de Janeiro/RJ?], [1845?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1905?]), que foi "possivelmente cantor e/ou violonista" (Vasconcelos, 1977, p. 292); Pascoal Rodrigues Reis ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1920?]), violonista e cavaquinista (Vasconcelos, 1977, p. 344-345); Manezinho da Cadeia Nova ([Rio de Janeiro/RJ?], [1845?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1905?]), que era "possivelmente cantor e/ou violonista [...] também conhecido como Manezinho da Guitarra" (Vasconcelos, 1977, p. 291); e o major do Exército, Santana ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?]), cantor de modinhas que "costumava cantar acompanhado de seu filho, o Alferes Abílio de Santana" (Vasconcelos, 1977, p. 342). De acordo com Vasconcelos (1977, p. 342), a modinha predileta de major Santana era

"*A Nebulosa*, música de José de Sousa Aragão, letra de Tito Lívio, ambos baianos, composição inspirada no poema do mesmo nome de Joaquim Manoel de Macedo".

Ainda que seja sabido que o escritor Lima Barreto tenha se baseado em pessoas reais para compor algumas de suas personagens, como em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, nossa intenção aqui não é a de afirmar uma figura que corresponda exatamente à personagem Ricardo Coração dos Outros, acreditando que Lima Barreto conhecesse sua obra ou tivesse se inspirado exclusivamente nela, como o faz Tinhorão ao associar Ricardo e Catulo. Nosso intuito é traçar perfis que dialoguem com o estilo criado por Lima para Coração dos Outros, que possam fornecer um panorama de como, provavelmente, seria a música da personagem, caso ela fosse uma pessoa real e que tivesse vivido e desenvolvido sua obra no período em questão. Até porque tal tendência em se classificar toda a obra de Lima Barreto como *roman à clef* parece querer diminuir a capacidade criativa de Lima, como bem apontou Pacheco (2017, p. 27).

Além das descrições das práticas musicais contidas em *Triste fim de Policarpo Quaresma* quanto ao gênero, instrumento e interpretação de Ricardo Coração dos Outros, as letras de suas canções são um importante fator a ser considerado sobre a sua produção. Ele procura ter algum apuro em suas letras, debruçando-se cuidadosamente sobre elas durante a composição e correção, a fim de encontrar as tais "palavras que o violão pede e deseja" (Barreto, 1956a, p. 41). É o que podemos pressupor a partir desta outra cena escrita por Lima Barreto:

> Naquela tarde estava sentado à mesa, corrigindo um dos seus trabalhos, um dos últimos, aquele que compusera no sítio de Quaresma – "Os lábios de Carola".
>
> Primeiro, leu toda a produção, cantarolando; voltou a lê-la, agarrou o violão para melhor apanhar o efeito e empacou nestes:
>
> > É mais bela que Helena e Margarida
> > Quando sorri meneando a ventarola.

> Só se encontra a ilusão que adoça a vida
> Nos lábios de Carola.
>
> Nisto ouviu um tiro, depois outro, outro... Que diabo? pensou. Hão de ser salvas a algum navio estrangeiro. Repinicou o violão e continuou a cantar os lábios de Carola, onde encontrava a ilusão que adoça a vida... (Barreto, 1956a, p. 202).

Comparando à produção da época, vamos perceber que os versos de Ricardo em "Os lábios de Carola" não estão distantes, por exemplo, da canção "Nesta rua", de Dudu das Neves, que igualmente exalta a beleza da mulher amada, e, também, a nomeia:[102]

> Vem, Albertina, meiga, divina,
> Bem vês que é sina do trovador
> Nascer amando, viver penando,
> Sempre implorando um terno amor (Neves, 1905, p. 33).

Se Carola é mais bela que Helena e Margarida, e se Ricardo só "encontra a ilusão que adoça a vida nos lábios de Carola", Dudu viveria "penando, sempre implorando" pelo terno amor de Albertina. Enquanto Ricardo declara seu desejo pelos "lábios de Carola", Dudu, bem menos casto, na barcarola[103] "Serenata no mar", revela seu desejo por outra musa: "Não tardes, Eulina bela, Que eu quero beijar-te os seios" (Neves, 1905, p. 7).

O corpo da mulher amada daria título a outras duas canções de Ricardo, "O pé" e "Nos teus braços", esta última apresentada pelo compositor

---

102 Evitamos aqui uma comparação mais técnica da poesia, por exemplo, da metrificação, uma vez que acreditamos que a melodia possivelmente faria grande diferença quanto à divisão das palavras e não existe uma música para os versos presentes no romance.

103 Popular desde o século XVIII, a barcarola é um gênero de canção italiana originada dos gondoleiros venezianos, em compasso 6/8, com seu ritmo cadenciado que descreve os movimentos do barco. Compositores como Offenbach, Schubert, Chopin, Mendelssohn e Fauré se valeram do gênero para algumas de suas composições (Brown; Hamilton, 2012).

como uma modinha "terna, decente e de uma poesia exaltada" (Barreto, 1956a, p. 145). Essa é a única informação que temos sobre "Nos teus braços", pois Lima Barreto não incluiu os versos da canção, deixando-os para a imaginação do leitor. Já para a modinha "O pé" (Barreto, 1956a, p. 41), o escritor escreveu o seguinte verso "o teu pé é uma rosa de mirra". Na passagem em questão, Coração dos Outros demonstra a Policarpo e sua irmã Adelaide que o verso era muito melhor que "o teu pé é uma folha de trevo", o qual "não ia com o violão" (Barreto, 1956a, p. 41). Impossível não entender as duas variações criadas por Lima Barreto como um escárnio em relação à letra escrita pela personagem e seu pseudopreciosismo. Tinhorão (2000, p. 23-24) defende que o verso de "O pé", talvez, tenha sido parafraseado por Lima Barreto da modinha "Teu pé",[104] de Catulo da Paixão Cearense: "Teu pé, tão sedutor é uma camélia de Cupido". Novamente recorrendo à canção "Nesta rua", de Dudu das Neves, vemos que ele também exaltaria o corpo desejado, não se esquecendo dos pés da formosa Albertina:

> É morena, de olhos belos,
> Tem a boca pequenina
> Lindos pés, negros cabelos,
> Tem a formosa Albertina (Neves, 1905, p. 33).

Também dentro da temática do amor cortês, típica das modinhas, são os versos em quadra, de autor anônimo, que, igualmente, nomeiam a musa e exaltam a beleza física da amada em "Os olhos de Marilia":[105]

> De Marilia os lindos olhos
> São tão gentis, tão formosos!

104 De acordo com partitura Editada pela Arthur Napoleão & C., a canção de Catulo da Paixão Cearense é uma paráfrase da melodia do 3º tema "Un peu moins vite", do *Concerto em Lá maior para violoncelo* de Camille Saint-Saëns, Op. 33 (Piló, 1964).

105 Presente no livro *Cancioneiro de modinhas populares brasileiras*, de Catulo da Paixão Cearense. De acordo com nota do editor, essa canção está entre aquelas cujos versos não seriam de autoria de Catulo, mas que foram "colecionadas, revistas e melhoradas" por ele.

São perigosos escolhos
tais olhinhos boliçosos! (Paixão Cearense, 1908, p. 95).

Assim como Dudu das Neves e Catulo, Ricardo Coração dos Outros não deixaria de versejar sobre os olhos de sua inspiradora: "Da doçura dos teus olhos / A brisa inveja já tem" (Barreto, 1956a, p. 135). Os dois versos de Ricardo são entoados no romance por dona Alice, uma de suas vizinhas, a "rapariga não o viu, distraída com seu trabalho; e se pôs a cantar" (Barreto, 1956a, p. 135), no entanto, o título da canção não é citado.

Ainda que tenha sido citada duas vezes no romance, Lima Barreto escreveria apenas os versos "Prometo pelo Santíssimo Sacramento / Que serei tua paixão..." (Barreto, 1956a, p. 42) para a composição "Promessa", de Coração dos Outros, identificada como uma endecha. Dudu das Neves também era um homem de promessas e escreveria: "Fiz-lhe muitas promessas, pois não nego / Para prometer, como eu, outro não tem" (Neves, 1905, p. 44), na canção "Idylio gratis". No entanto, novamente, a verve humorística do também palhaço Dudu mostra certa malícia na letra, apontando que se ele era bom para fazer promessas, não assegura que fosse cumpri-las, diferentemente de Ricardo com todo seu romantismo platônico. Vale observar que idílio também significa amor poético e suave (Ferreira, 1993, p. 292).

Obviamente, não temos a intenção de afirmar que Lima Barreto se ateve às letras das canções aqui citadas, mas os exemplos mostram proximidade aos versos criados pelo escritor como sendo de Ricardo Coração dos Outros, o que nos permite supor como poderiam ser as modinhas da personagem. A afirmação parte das similaridades encontradas entre a bibliografia pesquisada e as "composições" de Ricardo.

Salões: bailes e festas

O maior número de cenas nas quais a música se faz presente em *Triste fim de Policarpo Quaresma* nos é fornecido através das festas e bailes. A casa de Albernaz será o cenário de algumas dessas festas, com direito a

danças, música "de piano" e Ricardo tocando seu indefectível violão e cantando suas modinhas, como na seguinte cena:

> Caso foi que a visita do Ricardo e do seu violão ao bravo militar veio despertar no general e na família um gosto pelas festanças, cantigas e hábitos genuinamente nacionais, como se diz por aí. Houve em todos um desejo de sentir, de sonhar, de poetar à maneira popular dos velhos tempos. Albernaz, o general, lembrava-se de ter visto tais cerimônias na sua infância: dona Maricota, sua mulher, até ainda se lembrava de uns versos de Reis; e os seus filhos, cinco moças e um rapaz, viram na coisa um pretexto de festas e, portanto, aplaudiram o entusiasmo dos progenitores. A modinha era pouco; os seus espíritos pediam coisa mais plebeia, mais característica e extravagante (Barreto, 1956a, p. 46).

Em outro momento, temos uma cena em que a dança aparece através da valsa:

> Albernaz saiu fora da roda dos amigos e foi até a um canto da sala, onde a mulher lhe disse alguma coisa em voz baixa. Ouviu a mulher, depois voltou aos amigos e, no meio do caminho, falou alto, nestes termos:
>
> – Se não dançam é porque não querem. Estou pegando alguém?
>
> Dona Maricota aproximou-se dos amigos do marido e explicou:
>
> – Os senhores sabem: se a gente não animar, ninguém tira par, ninguém toca. Estão lá tantas moças, tantos rapazes, é uma pena!
>
> – Bem; eu vou lá, disse Albernaz.
>
> Deixou os amigos e foi à sala de visitas dar começo ao baile.
>
> Vamos, meninas! Então o que é isso? Zizi, uma valsa!

> E ele mesmo em pessoa ia juntando os pares: "Não, general, já tenho par", dizia uma moça. "Não faz mal", retrucava ele, "dance com Raimundinho; o outro espera."
>
> Depois de ter dado início ao baile, veio para a roda dos amigos, suado, mas contente.
>
> [...] Bustamante fora à sala ver as danças (Barreto, 1956a, p. 73-74).

Temos novo exemplo de uma moça, Zizi, uma das filhas de Albernaz, tocando piano, prática que era mais frequentemente associada às mulheres, entrando em consenso com o material pesquisado. O gênero executado para a dança dos presentes é a valsa, que, como também pudemos constatar nas buscas sobre as partituras anunciadas nas edições do *Jornal do Commercio* de 1891, estava entre os gêneros mais publicados. A citação no romance mostra que, mais uma vez, o real entra no plano ficcional nos ajudando a estabelecer essa conexão que nos permite pintar os cenários de "*Triste fim*".

As danças reaparecem em outras duas cenas, agora durante a festa de casamento de Quinota, outra das filhas de Albernaz e dona Maricota:

> Deram começo às danças e o general, o almirante, o major Inocêncio Bustamante, que também viera de uniforme, com a sua banda roxa de honorário, o doutor Florêncio, Ricardo e dois convidados outros foram para a sala de jantar palestrar um pouco.
>
> [...]
>
> Na sala de visitas as danças continuavam com animação. Era raro que alguém viesse lá de dentro até onde eles estavam. Os risos, as músicas, e o mais que se adivinhava não distraíam aqueles homens de suas preocupações belicosas (Barreto, 1956a, p. 139-142).

Dessa vez, porém, não nos são revelados os gêneros musicais bailados pelos convidados. Dos gêneros musicais e danças trazidas por artistas europeus – entre eles professores de piano e dança –, além da valsa, citada anteriormente em festa na casa do mesmo Albernaz, registramos, no capítulo anterior, a partir de Taborda (2004, p. 91), a presença da polca, do *schottisch*, do tango e das mazurcas, que apareciam tanto nos palcos como nos salões dos bairros nobres do Catete e Botafogo e em todos os locais frequentados pela sociedade desde a primeira metade do século XIX. Sendo assim, é provável que algumas dessas danças estivessem entre as que animavam o salão da casa de Albernaz e Maricota, tendo em vista que a executante era uma pianista e seria possível que ela se dedicasse a esse repertório, inclusive com os prováveis abrasileiramentos dos gêneros, como também observou Taborda (2004, p. 154), a partir de referência a Renato Almeida.

Ainda que Albernaz não pertencesse à chamada alta sociedade, ele, assim como Quaresma, morava no bairro de São Cristóvão na região central da cidade do Rio de Janeiro, o bairro que abrigara a família real durante todo o período do Império, recém-terminado no contexto do romance. Assim, é possível que entre as danças executadas na festa estivessem os gêneros citados por Taborda (2004), dada a influência da corte sobre a pequena burguesia.

Em outro momento do romance, quando Albernaz encontrava-se entristecido pela depressão que atingia sua filha Ismênia, a constância e o fator social dos bailes caseiros seriam reafirmados pelo fato de Albernaz, mesmo assim, sentir-se obrigado a dar alguns bailes em sua residência:

> Entristecia o seu estado aquela casa [a casa de Albernaz] outrora tão alegre, tão festiva. Os bailes tinham diminuído; e, quando eram obrigados a dar um, nas datas principais, a moça, com todos os cuidados, à custa de todas as promessas, era levada para a casa da irmã casada, e lá ficava, enquanto as outras dançavam, um instante esquecidas da irmã [Ismênia] que sofria (Barreto, 1956a, p. 218).

Por outro lado, vamos encontrar a figura de Coleoni, compadre de Policarpo, que, mesmo não apreciando tais eventos, também se via obrigado a comparecer em alguns deles:

> [...] nas grandes festas e recepções tinha que estar presente e era quando mais sentia o velado pouco-caso da alta nobreza da terra que o frequentava. Ele [Coleoni] ficara sempre empreiteiro, com poucas ideias além do seu ofício, não sabendo fingir, de modo que não se interessava por aquelas tagarelices de casamentos, de bailes, de festas e passeios caros (Barreto, 1956a, p. 87).

Em outro trecho da obra, a dança surge novamente, agora sendo apresentada envolta em uma atividade de cunho religioso, quando Albernaz procura socorro com curandeiros para a filha doente, Ismênia:

> Os feiticeiros tinham outros passes e cerimônias para entrar no conhecimento das forças ocultas que nos cercam, eram demoradas, lentas e acabadas. Em geral, eram pretos africanos. Chegavam, acendiam um fogareiro no quarto, tiravam de um cesto um sapo empalhado ou outra coisa esquisita, batiam com feixes de ervas, ensaiavam passos de dança e pronunciavam palavras ininteligíveis. O ritual era complicado e tinha sua demora (Barreto, 1956a, p. 245).

Teatros

A grande atividade cultural nos teatros da cidade do Rio de Janeiro aparece de forma discreta em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, sendo o Teatro Lírico citado apenas em uma ocasião. No entanto, a menção ainda serve como importante registro de tal atividade para analisarmos esse cenário musical, pois era Olga, filha de Coleoni e afilhada de Policarpo, quem tinha gosto pelos eventos realizados no Teatro Lírico, como vemos neste trecho "Havia momentos que [Coleoni] se aborrecia um tanto com os propósitos da menina [Olga]. Gostando de dormir cedo, tinha que perder noites no Lírico, nos bailes [...]" (Barreto, 1956a, p. 86).

O "Lírico" era considerado o maior teatro e de melhor qualidade acústica por Vasconcelos (1985, p. 7) e o "melhor teatro da cidade" por Edmundo (2003, p. 225). É interessante observar que o repertório do "Lírico" era dedicado, em boa parte, às óperas italianas e ocupado pela Companhia Lírica Italiana, como apuramos nas consultas ao *Jornal do Commercio*. Sendo a Itália o país de origem de Coleoni, é possível que o fato tivesse alguma influência no gosto de Olga pelas idas ao local. Além disso, pai e filha haviam chegado recentemente da pátria de Giuseppe Verdi[106] e talvez esse fosse o repertório com o qual Olga estivesse acostumada.

Em outra cena, temos uma possível alusão à música clássica quando dona Maricota aparece cantando uma velha ária:

> Na manhã do dia da festa comemorativa do pedido, dona Maricota amanheceu cantando. Era raro que o fizesse; mas nos dias de grande alegria, ela cantarolava uma velha ária, uma coisa do seu tempo de moça e as filhas que sentiam nisto sinal certo de alegria corriam a ela, pedindo-lhe isto ou aquilo (Barreto, 1956a, p. 65).

Ambientes militares

A música produzida por militares, que também apuramos ser executada muito frequentemente em eventos pela cidade do Rio de Janeiro, aparece em determinado ponto do romance, sendo alvo de crítica por Lima Barreto, juntamente com a filosofia positivista:

> Eram os adeptos [os militares] desse nefasto e hipócrita positivismo, um pedantismo tirânico, limitado e estreito, que justificava, todos os assassínios, todas as ferocidades em nome

106 O italiano Giuseppe Verdi (1813-1901) foi o mais bem-sucedido e tocado compositor da história da ópera. *La traviata* é sua obra mais conhecida e, juntamente com óperas como *Nabucco*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Don Carlos*, *Simon Boccanegra*, *Un ballo in machera*, *La forza del destino*, *Aída*, *Otello* e *Falstaff*, foi responsável por sua grande popularidade. Ainda hoje, suas óperas são apresentadas com bastante regularidade (Riding; Dunton-Downer, 2010).

> da manutenção da ordem, condição necessária, lá diz ele, ao progresso e também ao advento do regímen normal, a religião da humanidade a adoração do grão-fetiche, com fanhosas músicas de cornetins e versos detestáveis, o paraíso enfim, com inscrições em escritura fonética e eleitos calçados com sapatos de sola de borracha!... (Barreto, 1956a, p. 192-193).

É, ainda, no ambiente militar de um quartel que vamos ter outra cena em que a música ressurge. Dessa vez, Ricardo é censurado por tocar suas canções no quartel:

> As praças tinham acabado de almoçar e beber a pinga, e estavam tão embevecidas na canção de Ricardo que não deram pela chegada do jovem oficial.
>
> – Que é isto? Disse ele severamente.
>
> Os soldados levantaram-se todos, em continência; e Ricardo, com a mão direita no gorro, perfilado, e a esquerda, segurando o violão, que repousava no chão, desculpou-se:
>
> – "Seu" tenente, foi o major quem permitiu. Vossa Senhoria sabe que se nós não tivéssemos ordem, não iríamos brincar.
>
> – Bem. Não quero mais isto, disse o oficial.
>
> – Mas, objetou Ricardo, o senhor major Quaresma...
>
> – Não temos aqui major Quaresma. Não quero, já disse!
>
> Os soldados debandaram e o tenente Fontes seguiu para a velha casa imperial ao encontro do major do "Cruzeiro do Sul". Quaresma continuava no seu estudo, um rolar de Sísifo, mas voluntário, para a grandeza da pátria. Fontes foi entrando e dizendo:
>
> – Que é isto, seu Quaresma! Então o senhor permite cantorias no destacamento?
>
> – Mas que mal faz? Ouvi dizer que em campanha...

> – E a disciplina? E o respeito?
>
> – Bem, vou proibir, disse Quaresma.
>
> – Não é preciso. Já proibi.
>
> Quaresma não se deu por agastado, não percebeu motivo para agastamento e disse com doçura:
>
> – Fez bem (Barreto, 1956a, p. 232-233).

Mas, logo na sequência, o fanhoso som do cornetim continuaria a ser ouvido:

> Subitamente, a corneta feriu o ar com sua voz metálica. Fontes assestou o ouvido; o major perguntou:
>
> – Que toque é?
>
> – Sentido.
>
> Os dois saíram (Barreto, 1956a, p. 233).

Outros cenários musicais

Embora nessa cena passada na rua do Ouvidor não encontremos Ricardo Coração dos Outros fazendo música, podemos confirmar sua presença circulando pelo local em posse de seu violão:

> E os dois separaram-se [Policarpo e Ricardo]. O major tomou o bonde e Ricardo desceu descuidado a rua do Ouvidor, com seu passo acanhado e as calças dobradas nas canelas, sobraçando o violão na sua armadura de camurça (Barreto, 1956a, p. 94).

A rua do Ouvidor é aquela que Luiz Edmundo (2003, p. 39) iria descrever como principal artéria da cidade, além de ser sua rua mais limpa, elegante e de menor aspecto colonial.

Em outro momento do romance, uma música executada em um violino surgiria para compor uma nova paisagem sonora da cidade: "No Instituto dos Cegos,[107] tocavam violino: e a voz plangente e demorada do instrumento parecia sair daquelas coisas todas, da sua tristeza e da sua solenidade" (Barreto, 1956a, p. 103).

Ainda que seja uma referência indireta que não corresponde necessariamente a um exemplo de produção ou cenário musical contido no romance, acreditamos ser válido incluir aqui a cena em que formigas destroem as plantações no sítio de Policarpo Quaresma. Nela, Lima Barreto usa uma rica metáfora musical para descrever o ato, baseando-se em uma execução orquestral, na qual um charco torna-se o palco teatral, revelando, mais uma vez, alguma intimidade com a apreciação musical:

> Os sapos tinham suspendido um instante sua orquestra noturna. Quaresma lia; e lembrava-se de que Darwin escutava com prazer esse concerto dos charcos. "Tudo na nossa terra é extraordinário!", pensou. Da despensa, que ficava junto ao seu aposento, vinha um ruído estranho. Apurou o ouvido e prestou atenção. Os sapos recomeçaram seu hino. Havia vozes baixas, outras mais altas e estridentes; uma se seguia à outra, num dado instante todas se juntaram num unisono sustentado. Suspenderam um instante a música. O major apurou o ouvido; o ruído continuava. Que era? Eram uns estalos tênues; parecia que quebravam gravetos, que deixavam outros cair ao chão... Os sapos recomeçaram; o regente deu uma martelada e logo vieram os baixos e os tenores. Demoraram muito; Quaresma pôde ler umas cinco

107 A referência é ao Imperial Instituto dos Meninos Cegos, inaugurado em 1854. Originalmente, sua sede se localizava na rua do Lazareto, nº 3, do bairro da Gamboa, e dez anos depois seria transferida para a praça da Aclamação (atual Campo de Santana). Após a Proclamação da República, ele perderia o termo "Imperial" de seu nome, passando a chamar-se Instituto dos Meninos Cegos, e, posteriormente, Instituto Nacional dos Cegos, até que fosse oficialmente alterado para Instituto Benjamin Constant, em 1891. No mesmo ano, passaria a ocupar um prédio na Praia da Saudade (atual Praia Vermelha, sendo essa a sua localização no contexto de *Triste fim de Policarpo Quaresma*) (Instituto Benjamin Constant, [s. d.]).

> páginas. Os batráquios pararam; a bulha continuava (Barreto, 1956a, p. 165-166).

Pouco mais adiante, Lima escreve, "O trabalho [das formigas que destruíam a plantação de Policarpo] era regulado a toques de corneta" (Barreto, 1956a, p. 176). O "*Triste fim*" nos rende, ainda, cenas que nos revelam paisagens sonoras, como na passagem em que o major Quaresma encontra-se na esquina da rua Larga com o Campo Sant'Anna rumo a Botafogo, em que, além dos sons dos bondes, ouve-se o trote das mulas, bem como os toques de corneta e rufos de tambor vindos do quartel-general:

> A conversa se havia passado na esquina da rua Larga com o Campo de Sant'Anna. Quaresma pretendia tomar o bonde que o levasse ao centro da cidade. Tencionava visitar o compadre em Botafogo, fazendo assim, horas para a sua iniciação militar.
>
> A praça estava pouco transitada; os bondes passavam ao chouto compassado das mulas; de quando em quando ouvia-se um toque de corneta, rufos de tambor, e do portão central do quartel-general saía uma força, armas ao ombro, baionetas caladas, dançando nos ombros dos recrutas, faiscando com um brilho duro e mau (Barreto, 1956a, p. 216).

A narração de Lima Barreto se vale novamente de metáforas musicais, como as baionetas que dançam nos ombros dos recrutas e o compasso do chouto das mulas.

Essa aparente, embora pouco ou nunca observada, intimidade de Lima Barreto com o mundo da música nos deixa uma impressão do conhecimento de causa que ele tinha ao criar a personagem Ricardo Coração dos Outros e os contextos musicais que se passam em *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Embora o intuito deste estudo não tenha sido usar o texto literário como documento, e sim trazer as informações das fontes documentais e bibliográficas para recriar os possíveis cenários musicais do romance, vemos que ele realmente estava próximo das

práticas da realidade social do período. Nunca é demais se lembrar do escritor como importante cronista da sociedade carioca de seu tempo. O fato de trazermos os dados que encontramos na pesquisa bibliográfica e documental para compará-los ao romance nos confirma isso, seja através dos sonhos do músico de origem humilde em conquistar espaço para a sua música nas camadas mais ricas da sociedade, seja através do próprio perfil do músico, violonista, compositor e cantor de modinhas, que tantos elementos tem em comum com outros artistas em atividade no período.

A distinção de respeitabilidade entre violão e piano, bem como dos gêneros musicais aos quais cada um dos instrumentos era mais aplicado, pôde ser constatada tanto na obra de Lima como nas consultas ao *Jornal do Commercio*. Assim, o primeiro, o instrumento dos capadócios, sequer é citado no levantamento documental realizado, seja para aulas, seja em apresentações ou publicações de partituras, e é, portanto, marginalizado. Enquanto isso, o piano aparece como o instrumento da sala de estar das "casas de família", dos palcos dos teatros, das publicações de partituras, sendo também o que mais aparece nos anúncios de aulas, sejam particulares ou em escolas. Acreditamos que esse cruzamento entre os dados encontrados nas pesquisas, as cenas do romance e as observações e análises realizadas aqui tenham cumprido o intuito de ilustrar alguns dos cenários musicais e, por que não, sociais de *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Epílogo

> *Ricardo aprumou-se na cadeira, olhou um pouco a moça e continuou a dissertar sobre a modinha* (Barreto, 1956a, p. 42).

Os trajetos percorridos neste livro nos permitiram constatar que o cosmopolitismo do Rio de Janeiro, amplificado pelo fato de a cidade ser a capital do Brasil e a de maior população naquele momento, realmente se converteu em uma vasta e diversificada produção cultural, tendo a música uma forte presença. As ruas, bares, cafés, casas particulares, clubes e teatros estavam impregnados de música, como pudemos apurar. Assim, seria algo recorrente presenciar músicos populares tocando nas ruas do centro da cidade e dos subúrbios, bem como em casas de famílias durante bailes e festas, sendo o bairro Cidade Nova muito citado como local constante dessas práticas nas fontes documentais. Nos teatros, podia ser ouvida tanto a música de compositores brasileiros quanto de estrangeiros, com destaque para operetas, zarzuelas e óperas; esta última em uma recorrência um pouco menor do que as anteriores. Bandas civis e militares marcavam presença em praças e eventos oficiais e religiosos.

A pluralidade de gêneros musicais em voga naquele momento também nos ajuda a ter uma ideia da movimentação cultural da cidade. Dessa forma, gêneros brasileiros como o lundu, a modinha, o maxixe e o choro iriam conviver e se fundir com as informações estrangeiras trazidas através da polca, da valsa, do *schottisch*, da *mazurka* e da quadrilha, por exemplo.

Embora não fosse uma promessa deste livro focar no contexto social, ele inevitavelmente se impôs em diversos momentos, sendo impossível dissociá-lo da produção musical. Esse viés é, portanto, fundamental para a compreensão das práticas artísticas devido às questões culturais, econômicas e geográficas da cidade do Rio de Janeiro de então e de seus criadores musicais.

Do ponto de vista geográfico, identificamos o Centro e a zona sul da cidade como sendo, à época, detentores da maior concentração dos

aparelhos culturais, como teatros e escolas. Em função disso, essas regiões seriam os destinos almejados por artistas do subúrbio, mas, em contrapartida, o acesso nem sempre seria fácil, pois, além das questões econômicas, também existiam as dificuldades de deslocamento.

Pensando não só nos artistas, mas na população geral dos subúrbios, constatamos a valorização que Lima Barreto dá a "personagens comuns", como o funcionário público major Quaresma e sua sobrinha Olga, que com o músico Ricardo Coração dos Outros completam a trindade em destaque de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Tal fato nos fornece uma boa oportunidade para refletir sobre essas pessoas, normalmente esquecidas nos livros de história e nos registros dos periódicos, como pudemos confirmar em nossa investigação. Quando muito, essa parcela da população é tratada simplesmente como números estatísticos e, talvez, esse seja mais um motivo pelo qual encontramos poucos registros da produção dos artistas populares. Nesse aspecto, o livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos* (2014),[108] de Alexandre Gonçalves Pinto (1870-1940), foi um dos documentos mais fundamentais, como, aliás, tem sido ao longo dos anos para os pesquisadores que se aventuram a estudar esse recorte da história musical do Rio de Janeiro e, consequentemente, do Brasil. Gonçalves Pinto nos forneceu uma grande quantidade de nomes e dados para os quais sua obra é fonte exclusiva. E o escritor Lima Barreto dá voz exatamente a essas personagens, então ignoradas pelos jornais, como um cantor de modinhas.

Discriminada socialmente, a modinha, gênero musical ao qual Ricardo Coração dos Outros, com seu violão em punho, dedicava-se e com o qual sonhava conquistar os salões da alta sociedade, efetivamente viria a se estabelecer nessa camada social. Quanto a isso, não deixa de ser interessante a visão de Luís Edmundo (2003, p. 171) ao atribuir uma prática "purista" à modinha que, para ele, não deveria ser cantada nos "salões de etiqueta", mas, sim, no seu cenário tradicional, que seria o morro e as ruas:

108 A data é referente à terceira edição do livro. A primeira edição foi publicada no ano de 1936.

> A modinha, porém, nos salões de etiqueta, como se canta, é coisa banal e falha, não pode ser igual à que se canta cá fora. Que diferença! Num ambiente de elegância e de chique, a pobrezinha então cantada por Catulo, um Catulo de *smoking* e de sapatos de verniz, sente-se mal. Modinha para ser, realmente, modinha, reclama ambiente próprio, só pode ter glória, em cenário seu, dentro do quadro da sua tradição: morro, luar, viela lôbrega, o cantador de cabeleira e olho bambo, na indumentária plebéia, cuspinhando, o cigarro dependurado ao canto da boca melancólica; cantiga onde se possa sentir a alma chã do que sofre, a alma simples do povo, solfa, além disso, que cheire a sarro e a cachaça.
>
> As do morro de Santo Antônio cheiram a fumo Aimoré e a parati. São, por isso mesmo, realmente, modinhas profundamente nacionais, imensamente nossas, com todos os seus matadores românticos, os seus arroubos de sentimento, os seus loucos jatos líricos despedidos, com ênfase, por cantadores de voz trêmula e esfandangada, sob as janelas de Julietas tez marrom, das que, pela época, não usam papelotes no cabelo...
>
> > Mata-me, ó meu amor,
> > Que a morte é linda
> > Dada por tua mão,
> > Mata-me, anda!
>
> Quem mata o cantador, muitas vezes, é um soldado naval, por questões de ciúme (Edmundo, 2003, p. 171-172).

Em relação a essa discriminação sofrida pela modinha, não podemos esquecer que Ricardo tinha um pensamento racista em relação ao músico negro, personagem do livro e também modinheiro, acreditando que o fato de ele se tornar conhecido desmereceria ainda mais o gênero ao qual se dedicava. Justamente o gênero cuja criação é atribuída a outro negro, o Domingos Caldas Barbosa. Embora Lima Barreto não tenha descrito a

cor da tez de Ricardo, a interpretação do romance sugere uma figura não negra, pois Lima Barreto sempre deixou essa questão explícita em seus livros. Como o escritor constantemente abordava as questões raciais, acreditamos que mesmo que Ricardo pudesse ter uma origem mestiça, ele teria uma cor clara o suficiente para ser visto como uma pessoa não negra, como ainda é recorrente no Brasil. Caso contrário, Lima Barreto, provavelmente, incluiria essa informação em seu texto, como o faz ao nos inteirar sobre a origem mestiça de dois empregados do sítio de Quaresma, Mané Candeeiro e Felizardo com sua "face cor de cobre" (Barreto, 1956a, p. 153). Além de não incluir essa informação sobre Ricardo, Lima destaca o fato de o músico com quem rivalizava sua popularidade, e que poderia atrapalhar a aceitação do violão e da modinha, ser negro. Coração dos Outros também se manifestaria de forma discriminatória em relação aos indígenas ao desmerecer o maracá e a inúbia, instrumentos musicais que seriam exaltados por Policarpo como "os instrumentos mais nacionais possíveis" (Barreto, 1956a, p. 60) por serem originários dos povos indígenas, nossos antepassados.

Essa questão envolvendo o caráter de Ricardo Coração dos Outros traz uma das marcas da obra literária geral de Lima Barreto, que é o fato de ele não criar heróis. O escritor expõe todos os personagens com suas qualidades e defeitos. Da boa intenção de Policarpo na valorização musical da modinha e do violão, mas que era resultante de um patriotismo carregado de ingenuidade e pedantismo, até a situação de Ricardo, que, ao mesmo tempo em que era vítima de preconceito social devido ao instrumento e gênero musical que praticava, teria o mesmo sentimento discriminatório em relação a indígenas e negros.

Voltando às reflexões mais diretas acerca dos cenários musicais do romance, temos a relação entre o piano e o violão, na qual podemos atribuir a respeitabilidade social do primeiro ao repertório dos compositores de música clássica aos quais ele estava associado. Mas, podemos pensar: em que medida o piano foi adotado mais frequentemente pelas mulheres por ser um instrumento "de casa", por não ser portátil como um violão, um cavaquinho ou mesmo uma flauta, que eram utilizados na "música das ruas"? Em que medida o fator social, que obrigava as

mulheres a ficarem em casa, foi determinante para que elas se dedicassem mais ao piano? Vale observar que a mais conhecida compositora do período, Chiquinha Gonzaga, era, também, pianista, e que ela quebraria alguns padrões sociais de então, dedicando-se, inclusive, a discriminados gêneros populares como choro, maxixe, polca e o tango brasileiro.

É importante considerar a presença das mulheres como educadoras musicais, tendo elas aparecido como maioria nos anúncios de aulas particulares de música, sobretudo de piano, e dedicando-se também a outras disciplinas, fundamentalmente às línguas. Em relação às escolas, temos o Instituto Nacional de Música, o Liceu de Artes e Ofícios e instituições de ensino regular que ofertavam aula de música, cujos anúncios nos permitem entender o funcionamento do estudo formal de teoria musical.

Quanto ao violão, o instrumento não aparece nos anúncios de aulas das edições do *Jornal do Commercio*, tampouco nas listas de instrumentos ensinados nas instituições citadas acima. Apesar de termos encontrado, na pesquisa bibliográfica, citações de métodos que ensinavam violão por música, incluindo material de compositores e violonistas clássicos, não há registros de uma prática em grande escala desse sistema no período. Tal fato só vem a confirmar que as aulas do instrumento eram baseadas, principalmente, na prática oral e no "tocar de ouvido". As publicações de modinhas em livros que reproduziam apenas as letras das canções, sem qualquer cifra musical ou partitura, também apontam para isso. De toda forma, essas publicações não parecem ter sido feitas em volume suficiente para sua preservação futura, pois parte considerável do que conhecemos hoje desse repertório foi coletada, registrada e publicada posteriormente por pesquisadores, como o fez João Baptista Siqueira em *Modinhas do passado* (1979).[109] O livro de Siqueira visa resgatar canções anônimas, embora ele observe que "no geral o único autor anônimo é mesmo, o da música" (Siqueira, 1979, p. 14). Siqueira chama atenção para o fato de que "quase sempre os criadores das melodias não sabiam uma só nota musical, apenas tocando de ouvido, como é o caso excepcional de um Xisto Bahia" (Siqueira, 1979, p. 14).

109 A data é referente à segunda edição do livro. A primeira edição foi publicada no ano de 1956.

Partindo em sentido contrário ao da proposta deste trabalho, que é trazer a pesquisa documental para tentar criar cenários para o romance, podemos questionar, a partir da relação de professor e aluno entre Ricardo e Policarpo, quem teriam sido os professores de figuras como os presidentes Epitácio Pessoa e Nilo Peçanha. Também teriam eles capadócios, como Ricardo Coração dos Outros, como seus mestres? Em um momento no qual o instrumento já se encontrava com muito mais respeitabilidade, foi o amante de serestas e presidente do Brasil, Juscelino Kubistchek, que tomaria lições de violão com o célebre violonista Dilermando Reis (Marcondes, 1977, p. 647). Para ilustrar melhor esse quadro, é válido destacar que Maristela, uma das filhas do presidente, também seria aluna de Dilermando, mostrando que o instrumento agora podia ser visto nas mãos de uma moça de família.

Através de comparações da descrição dos fazeres musicais de Ricardo, da sua forma de interpretar suas canções e de suas letras com esses mesmos atributos de compositores reais, pudemos identificar similaridades com alguns dos músicos do período em que se passa o romance. Lima Barreto nos parece, pois, bastante ciente da produção musical da época ao traçar o perfil de Coração dos Outros, e mesmo do conteúdo textual dos compositores de modinha ao criar os versos para a sua personagem. Assim, encontramos artistas cuja prática musical estava muito próxima à de Ricardo, como Chico Albuquerque, Dudu das Neves ou Xisto Bahia.

Os bailes e festas nos quais se podiam ouvir modinhas cantadas e acompanhadas por violão, bem como dançar valsas ao som do piano, são uma forte referência de cenários musicais em "*Triste fim*" e ocorrem algumas vezes durante a história. Invariavelmente, o piano é tocado por mulheres, fosse Zizi, filha de dona Maricota e Albernaz, ou a "famosa" filha do Lemos (que apesar da fama, ironicamente, não tem seu nome revelado). Adelaide e Olga, respectivamente, irmã e afilhada de Policarpo, são ouvidas tocando piano em outras cenas, o que mais uma vez nos confirmou a maior dedicação das mulheres ao instrumento. Ricardo, por sua vez, participa dos encontros sempre cantando e tocando suas modinhas ao violão.

Lima Barreto traz em "*Triste fim*" cenas que se mostram próximas das informações obtidas sobre a realidade da prática musical do período aqui pesquisado. Identificamos em suas citações a respeito do universo da música, nesse e em outros de seus escritos, que o escritor tinha conhecimento e acompanhava as produções dessa área artística. Não podemos esquecer-nos de seus estudos de rudimentos de música na infância ou do contato diário com a irmã Evangelina, com quem morava, que lecionava piano em casa, sendo que eles mantinham conversas sobre esse tema. Além do mais, Lima Barreto, nascido em 1881, tinha 10 anos em 1891 e 13 anos em 1894, período no qual se passa o romance que escreveu aos 30 anos, com todas essas informações, certamente, ainda muito frescas em sua memória.

Com esse conhecimento unido à sua capacidade de análise, percepção, criação e sagacidade literária, Lima Barreto consegue moldar na personagem Ricardo Coração dos Outros um perfil que realmente espelha o músico popular que atuava na capital do Brasil, no final do século XIX. O escritor cria não só o ator, mas circunstâncias e ambientes condizentes com seu enredo, que nos permitem concluir que a trajetória de Ricardo Coração dos Outros, bem como o contexto musical presente no romance, consegue, com bastante pertinência, dialogar com o material encontrado na pesquisa documental e bibliográfica que analisamos a fim de vislumbrar os possíveis cenários musicais para *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Galeria de imagens

Lima Barreto e o *Triste fim de Policarpo Quaresma*[110]

Figura 2 – Frontispício do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* (Editora Brasiliense, 1956)

Fonte: Acervo do autor.

110 Todas as imagens, com exceção das intituladas "Frontispício do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* (Editora Brasiliense, 1956)" e "Busto de Lima Barreto, por Edgar Duvivier" de autoria de Robert Moura, encontram-se em domínio público, conforme a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

Figura 3 – Retrato de Lima Barreto (1917)
Fonte: Wikimedia Commons.[111]

Figura 4 – Busto de Lima Barreto, por Edgar Duvivier
Fonte: Acervo do autor.

Figura 5 – Retrato de Floriano Peixoto (1891)
Fonte: Wikimedia Commons.[112]

111 Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LimaBarreto.jpg.

112 Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Floriano_Peixoto_(1891).jpg.

Anúncios de apresentações musicais

THEATRO SANT'ANNA

EMPREZA DO ARTISTA HELLER

HOJE TERÇA-FEIRA 3 DE MARÇO DE 1891 HOJE

5ª representação (réprise) da celebre peça fantastica em 1 prologo, 3 actos e 12 quadros, accommodada á scena portugueza por EDUARDO GARRIDO, musica de OFFENBACH, LECOCQ e PLANQUETTE

AS

MIL E UMA NOITES

TOMA PARTE TODA A COMPANHIA

TITULOS DOS QUADROS — Prologo — Quadro 1º, O sultão Scheriar! Acto 1º, Quadro 2º, O genio Kerim! Quadro 3º, O macaco azul! Quadro 4º, As almas do outro mundo! Quadro 5º, As entranhas da terra! Acto 2º, Quadro 6º, O tapete encantado. Quadro 7º, Os ramos de Kerkeretha Quadro 8º O bosques das palmeiras de ouro. Acto 3º, Quadro 9º, O reino das flores. Quadro 10, As aves fallantes. Quadro 11, A justiça de Brahma. Quadro 12, APOTHEOSE.

Scenarios, vestuarios e adereços com o mesmo esplendor da primitiva

MISE-EN-SCENE DO ARTISTA HELLER

A's 8 1/2 horas. A's 8 1/2 horas.

Nesta semana — Ali-babá ou os quarenta ladrões.

Figura 6 – Anúncio de apresentação musical de *As mil e uma noites*

Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).

THEATRO PHENIX DRAMATICA

EMPREZA MATTOS & LEVRERO

HOJE Domingo 28 de Junho de 1891 HOJE

Estrondoso successo alcançado pelo distincto artista VASQUES no difficil papel de

GASPAR

GRANDE REPRESENTAÇÃO 23ª SUCCESSO REPRESENTAÇÃO

OS SINOS DE CORNEVILLE

Toma parte toda a companhia Mise-en-scène do actor Mattos

Preparão-se com grande actividade os scenarios, vestuarios, adereços e machinismos para a grande opera-comica fantastica em 3 actos e 4 quadros, traducção de A. Azevedo, musica de Roberto Planquette, — RIP.

Figura 7 – Anúncio de apresentação musical de *Os sinos de Coneville*

Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).

THEATRO SANT'ANNA

EMPREZA EDEN THEATRO

HOJE DESCANÇO HOJE

AMANHÃ Terça-feira 26 de Maio de 1891 AMANHÃ

14ª representação da opera-comica em 3 actos

CORAÇÃO E MÃO

TOMA PARTE TODA A COMPANHIA

Sexta-feira 29, 1ª representação do vaudeville em 3 actos

O PATIFE DO CALOR

Figura 8 – Anúncio de apresentação musical de *Coração e mão*

Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).

THEATRO LUCINDA

COMPANHIA DE THEATROS BRAZILEIRA--EMPREZA MANOEL BALLESTEROS

Grande companhia italiana de operas comicas e operetas dirigida por G. GARCANO

ESTRÉA AMANHÃ TERÇA-FEIRA 26 DE MAIO DE 1891 AMANHÃ ESTRÉA

Com a opera comica em 3 actos, do grande espectaculo, de STRAUSS

UNA NOTTE A VENEZZIA

PESSOAL ARTISTICO

ACTRIZES — Zaira Gattini, Vittorina Cesana, Giuseppina Mangini, Margherita Gargano, Amalia Dominici, Marietta Grandi, Adelaide Gargano.

ACTORES — Dario Acconci, Gino Piracciui, Dante Finelli, Giustino Petito, Francesco Gargano, Vittorio Sperapa, Guglielmo Bassi, Frederico Gargano.

RIFFOS — Ferdinando Gargano, Aristide Gargano.

Maestros concertantes e directores da orchestra — Alfredo Grandi, Arturo Casnani

CORISTAS GENERICAS — Amalia Rinaldi, Gilda Mayer, Emma Finelli, Eugenia Zocchi, Eraldia Chiarini, Emma Pierini, Amelia Leonesi, Rosa Sanselli, Dina Frezzini, Amalia Tegan, Ugolina Sulpizi, Amalia Segi, Giulia Chiapeini, Amelia Marconi, Teresa Ferdelli, Bianca Casanova, Giuseppina Camauli, Teeda Romualdi. — PINTO, Emilio Loureiro.

CORISTAS — Eduardo Terregiani, Francesco Dondi, Giovanni Lepri, Fioravante Romagnoli, Norino Rava, Cesare Sulpizi, Giovanni Berti, Giulio Lorenzani, Giuseppe Dolce, Pasquali Tocati.

PESSOAL DO SERVIÇO INTERNO — Irene Favreto (mestre da alfaiataria), Giuseppe Rinaldi (director da mesma). Gaetano Bastardi (almoxarife), Pasquale Luzi (archivista), Giovanni Biasi (adereciata), Emilio Bastani (guarda-roupa), Guglielmo Casanova (1º machinista), Fernando del Giudice (ajudante-machinista), — ADMINISTRADOR, Ferdinando Gargano.

N. B.—O scenario, vestuario, etc., são de propriedade do SR. GARGANO.

Scenas comicas a serem desempenhadas pelos primeiros artistas bufos da companhia: O Cocorito, La mia prima notte di matrimonio, Il Secretario, Il uccido si o no? La vecchia politica, Le calzette di mia moglie, Fortuna juvat, Impreza a republica.

PREÇOS — Camarotes, 20$; cadeiras de 1ª classe, 4$; ditas de 2ª, 3$; galerias nobres, 2$; entrada, 1$000.

Recebem-se inauguraras para 20 reccitas no escriptorio da Companhia de Theatros Brazileira, 4 rua da Uruguayana n. 57, sabado.

OS SRS. ASSIGNANTES TEM 10 % DE ABATIMENTO

Figura 9 – Anúncio de apresentação musical de *Una notte a venezzia*

Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).

THEATRO SANT'ANNA

EMPREZA EDEN THEATRO

DIRECÇÃO SCENICA DO ARTISTA HELLER — REGENTE DA ORCHESTRA CAVALLIER D'ARBILY

HOJE DOMINGO 28 DE JUNHO HOJE

A PEÇA DE GRANDE SUCCESSO!! NOITES FANTASTICAS

Segunda representação nesta epoca da sublime e popularissima peça fantastica em 3 actos e 12 quadros, de EDUARDO GARRIDO, musica de festejado maestro brazileiro H. A. DE MESQUITA

ALI-BABÁ

OU

OS 40 LADROES

(CONTO DAS MIL E UMA NOITES)

Personagens — Ali-babá, rachador de lenha, Leonardo; Cassim, seu primo, mercador rico, Nazareth; Alzaina, filha adoptiva de Ali-babá, D. Dolores; Baa-kanee, filha de Cassim, D. Carmen; Zeina, mulher de Ali-babá, D. Maria Augusta; Abalabal, capitão de ladrões, Sequeira; Zamit, Bonsabil e Zag-zag, ladrões, Cesar de Lima e Canedo; Schahabi, inspector do vice, O Carli, e Um medico turco, Lima; Hassan, tabellião, Nicolão; Ariel, genio, D. Carolina; Junco, mouro, J. Nazareth; Abdallah, David; Anaico, Camedo; Lulu (menina), Guiomar; Neni (menino), Julo; Um moleque N. N. Amigos e parentes de Ali-babá, cavalheiros, negros, escravos, mercadores de escravos, ladrões, etc., etc.

Preços e horas do costume. Scenarios novos e proprios do artista Heller. Preços e horas do costume.

Hoje — Nova producção scenica, exhibida a scena a grande orchestra e... A ROSA DE DIAMANTES — para alivio de assignaturas e

Figura 10 – Anúncio de apresentação musical de *Ali-babá ou Os 40 ladrões*

Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).

THEATRO SANT'ANNA

EMPREZA DO ARTISTA HELLER

SUCCESSO ! SUCCESSO !

AMANHÃ

SABBADO 17 DE JANEIRO

GRANDIOSO FESTIVAL DE GALA

Honrado com a presença do generalissimo chefe do governo provisorio

DEODORO DA FONSECA

Para commemorar o 4º centenario ! ! !

400 REPRESENTAÇÕES 400

do importante drama fantastico em 1 prologo, 4 actos e 14 quadros

FAUSTO

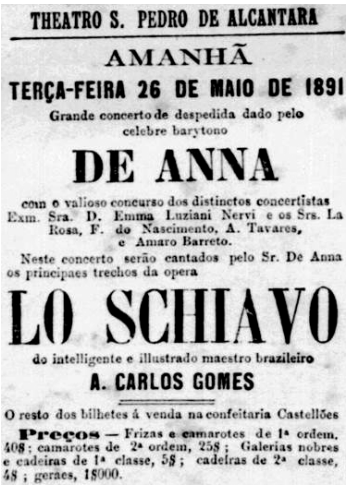
TOMA PARTE TODA A COMPANHIA

O theatro achar-se-ha ricamente adornado, em regosijo ao grande triumpho dos theatres desta capital. Flôres, sanefas, bandeiras, etc., etc., tudo em profusão.

As encommendas serão respeitadas até ao meio-dia.

Figura 11 – Anúncio de apresentação musical de *Fausto*

Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).



THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARA

AMANHÃ

TERÇA-FEIRA 26 DE MAIO DE 1891

Grande concerto de despedida dado pelo celebre barytono

DE ANNA

com o valioso concurso dos distinctos concertistas Exm. Sra. D. Emma Luziani Nervi e os Srs. La Rosa, F. do Nascimento, A. Tavares, e Amaro Barreto.

Neste concerto serão cantados pelo Sr. De Anna os principaes trechos da opera

LO SCHIAVO

do intelligente e illustrado maestro brazileiro

A. CARLOS GOMES

O resto dos bilhetes á venda na confeitaria Castellões

Preços — Frizas e camarotes de 1ª ordem, 40$; camarotes de 2ª ordem, 25$; Galerias nobres e cadeiras de 1ª classe, 5$; cadeiras de 2ª classe, 4$; geraes, 1$000.

Figura 12 – Anúncio de apresentação musical de *Lo schiavo*

Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).

Anúncios de cursos, métodos, professoras(es) e de uma caixa de música

CAIXA DE MUSICA

Vende-se uma em perfeito estado ; na rua dos Ourives n. 52, casa de Buschmann & Guimarães.

Figura 13 – Anúncio de venda de caixa de música
Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).

CURSOS de solfejo e harmonia — O professor Hte. Vannier ; na rua de Evaristo da Veiga n. 36, antiga dos Barbonos.

Figura 14 – Anúncio de cursos de solfejo e harmonia
Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).

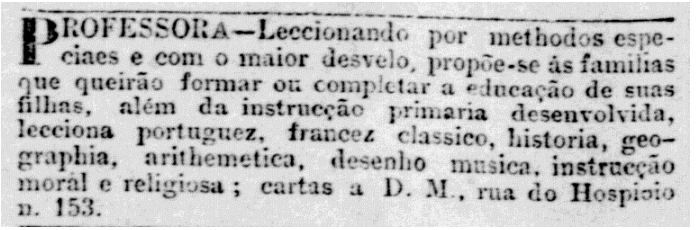
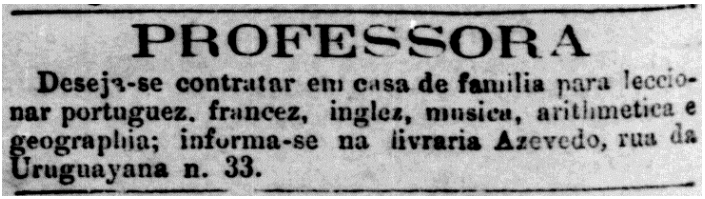

PROFESSORA—Leccionando por methodos especiaes e com o maior desvelo, propõe-se ás familias que queirão formar ou completar a educação de suas filhas, além da instrucção primaria desenvolvida, lecciona portuguez, francez classico, historia, geographia, arithemetica, desenho musica, instrucção moral e religiosa ; cartas a D. M., rua do Hospicio n. 153.

Figura 15 – Anúncio de professora de português, francês clássico, história, geografia, aritmética, desenho, música e instrução moral e religiosa
Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).



PROFESSORA

Deseja-se contratar em casa de familia para leccionar portuguez, francez, inglez, musica, arithmetica e geographia; informa-se na livraria Azevedo, rua da Uruguayana n. 33.

Figura 16 – Anúncio de professora de português, francês, inglês, música, aritmética e geografia

Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).

SOLFEJOS
DO
INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA

Acha-se á venda esta importante obra que foi adoptada pelo mesmo instituto e que forão extrahidos dos solfejos classicos do conservatorio de Pariz.

Abstemo-nos de fazer maior reclame para esta importante obra, pois basta o nome de seus autores que são Cherubini, Catel, Méhul e Cossec para por si ser recommendada.

A' venda no grande estabelecimento de

I. BEVILACQUA

43 RUA DOS OURIVES 43

Figura 17 – Anúncio de método de solfejos do Instituto Nacional de Música

Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).

Anúncios de partituras

Figura 18 – Anúncio de partituras do maestro A. Carlos Gomes para piano e canto
Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).

Figura 19 – Anúncio de partituras de composição da maestra Francisca Gonzaga
Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).

Figura 20 – Anúncio de partituras de compositores diversos
Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).

MUSICA MODERNA

POLKAS

Alvorada, Julio Reis 1$000.
Brincando, Vasconcellos. 1$000.
Dindinha, F. Pinheiro, 1$000.
Dinheiro em pessa, Mianer,1$000.
Ella é quem sabe, Sylvia Berts, 1$000.
Lagarto na posta, Milano, 1$000.
Mirabolante, Vidal, 1$000.
Quem cala... consente, J. Reis, 1$000.
Sempre nos vinte e tres, Oliveira, 1$000.
Tudo que é meu é teu, Caet, 1$000.
Tudo fecha, Léo Rijees, 1$000.
Uma noite em Veneza, Strayes, 1$000.

VALSAS

Afagos, Caet, 1$000.
Cigano Barão, Strauss, 1$000.
Acuerdate de mi, Christo, 1$000.
Ali sempre a mesma, Caet, 1$000.
Julieta, Vasconcellos, 1$000.
Uma noite em Veneza, Strauss, 1$000.
Primo sorriso, J. Reis, 1$000.
Mamãi desconfia, J. Alpiana, 1$000.
Mimosa, Jose Storani, 1$000.
Saudosa, A. de Almeida, 1$000.
Flores de Hespanha, Julio Reis, 1$000.
Meiguices, Caet, 1$000.

QUADRILHAS

A Perola Paulistana, Castro, 1$000.
Familiar, Vasconcellos, 1$000.
Em papos de aranha, Julio Alpiana, 1$000.
Uma noite em Veneza, Strauss, 1$000.
En avant tous, Julio Reis, 1$000.
Chuviseo de flores, F. Mallio, 1$000.

J. BEVILACQUA
43, RUA DOS OURIVES, 43

Figura 21 – Anúncio de partituras de polcas, valsas e quadrilhas de compositores diversos
Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).

NOVIDADE ! NOVIDADE !

NOVO CHEGOU ! CHEGOU !

Linda polka para piano escripta pelo distincto professor José Pinheiro Dias, mestre da banda do corpo de marinheiros da armada real de Portugal.

Vende-se a 1$ o exemplar na rua da Ajuda n. 32, loja, na casa Buschmann & Guimarães e em todas as boas casas de musica.

Figura 22 – Anúncio de partituras de polca do compositor José Pinheiro Dias
Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (*Jornal do Commercio*, 1891).

Cenários do Rio de Janeiro do final do século XIX[113]

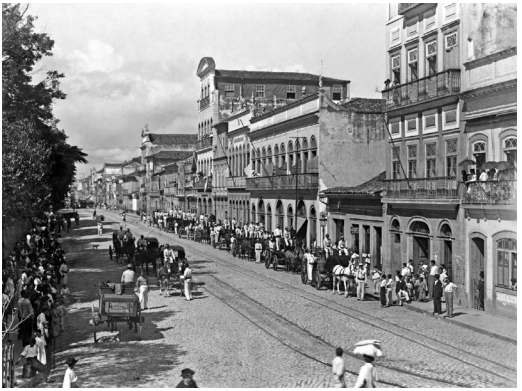


Figura 23 – Carros do Corpo de Bombeiros (ca. 1890). Campo de Santana (atual Praça XV)
Fonte: Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 24 – Revolta da Armada (1893)
Fonte: Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.

113 Figuras 23 a 33 são fotografias de autoria de Marc Ferrez.

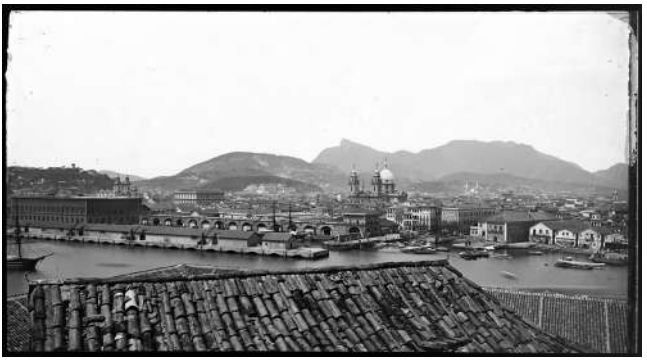


Figura 25 – Vista do centro da cidade, a partir da Ilha das Cobras (ca. 1890)
Fonte: Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 26 – Vista dos bairros da Gamboa e Saúde (ca. 1893)
Fonte: Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 27 – Praça XV de Novembro (ca. 1890)
Fonte: Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 28 – Bairro de Botafogo (ca. 1890)
Fonte: Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 29 – Vista dos bairros da Lapa e do Centro a partir de Santa Teresa (ca. 1890)

Fonte: Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 30 – Rua Direita, atual Primeiro de Março, com destaque para o Prédio dos Correios (ca. 1890)

Fonte: Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 31 – Rua Direita, atual Primeiro de Março, com destaque para o prédio dos Correios (ca. 1890)
Fonte: Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 32 – Rua do Ouvidor (ca. 1890)
Fonte: Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 33 – Rua do Ouvidor (ca. 1895)
Fonte: Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 34 – Quiosque “chope-berrante” no passeio público
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Músicos em atividade no Rio de Janeiro do final do século XIX

Figura 35 – Banda dos bombeiros com Anacleto de Medeiros (ca. 1896)
Fonte: Wikimedia Commons.[114]

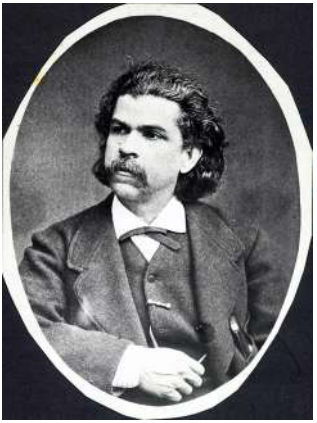


Figura 36 – Retrato de Carlos Gomes
Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.

114 Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BandadeBombeiros.jpg.

Figura 37 – Retrato de Catullo da Paixão Cearense
Fonte: Acervo do autor.

Figura 38 – Retrato de Francisca Gonzaga (1877)
Fonte: Wikimedia Commons.[115]

115 Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chiquinha_Gonzaga-1877.jpg.

Figura 39 – Retrato de Domingos Caldas Barbosa (1851)
Fonte: Revista do Instituto Historico e Geographico do Brazil, Imprensa Nacional.

Figura 40 – Retrato de Dudu das Neves (1917)
Fonte: Jornal O Malho, Rio de Janeiro, 6 jan. 1917, ano XVI, n. 747.

Figura 41 – Retrato de Ernesto Nazareth (1939)
Fonte: Wikimedia Commons.[116]

Figura 42 – Retrato de Henrique Alves de Mesquita (1876)
Fonte: Wikimedia Commons.[117]

116 Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernesto_Nazareth.png.

117 Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:8035R_-_Henrique_Alves_de_Mesquita(Maestro)_-_01,_Acervo_do_Museu_Paulista_da_USP.jpg.

Figura 43 – Retrato de Jacques Offenbach (década de 1870),[118] que teve diversas de suas operetas apresentadas no Rio de Janeiro na década de 1950.
Fonte: Wikimedia Commons.[119]

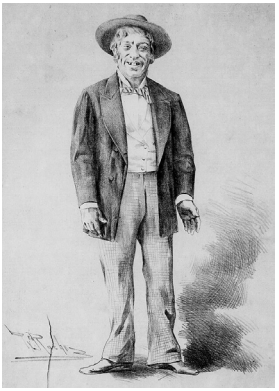


Figura 44 – Retrato de Xisto Bahia[120]
Fonte: Wikimedia Commons.[121]

118 Fotografia de Nadar.

119 Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques_Offenbach_by_Nadar.jpg.

120 Ilustração de Manoel Teixeira da Rocha.

121 Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:O_actor_Xisto_Bahia.jpg.

Músicos em atividade na cidade do Rio de Janeiro entre 1891 e 1894

A lista que se segue tem a intenção de complementar as informações sobre locais de prática musical e gêneros musicais em voga na cidade do Rio de Janeiro no período aqui estudado, através de pequenos perfis dos músicos em atividade.

ALBUQUERQUE, Chico ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?]). Compositor, cantor, violonista e letrista.

É Cernicchiaro quem traça o perfil de Francisco Albuquerque:

> Chico Albuquerque, um diletante violonista inseparável companheiro e amigo do notável flautista Calado, dedicou-se exclusivamente às "modinhas", das quais foi cultuador fecundo. Ele cantava se acompanhando ao violão, alcançando uma graça e uma expressão toda própria (Cernicchiaro, 1926, p. 58 *apud* Vasconcelos, 1977, p. 341, tradução nossa).[122]

ALCÂNTARA, Pedro de (Rio de Janeiro/RJ, 21/8/1866 – Sete Lagoas/MG, 29/8/1929). Compositor e flautista.

Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA), os cinemas Odeon, Americano e Atlântico serviram de palco para o início da atividade artística de Pedro de Alcântara (ICCA, [s. d.], [n. p.]).[123] O DCA registra ainda que ele "promovia encontros em sua casa onde recebia companheiros de choro como Quincas Laranjeiras, Ernesto Nazareth, Villa-Lobos, Catulo da Paixão Cearense, entre outros" (ICCA, [s. d.], [n. p.]). A polca "Choro e poesia" (1907), inicialmente intitulada "Dores do coração", foi gravada em disco da Casa Edison, em 1911. A música, mais

122 Ver p. 136.

123 As citações relacionadas a Pedro de Alcântara e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Pedro de Alcântara. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/pedro-de-alcantara. Acesso em: 9 ago. 2020.

tarde, recebeu letra de Catulo da Paixão Cearense, ganhando o novo título de "Ontem ao luar". O DCA aponta também que:

> Em 1912 [Pedro Alcântara] realizou uma série de quatro gravações com o pianista Ernesto Nazareth interpretando as polcas "Choro e poesia", de sua autoria e "Linguagem do coração", de Joaquim Calado e os tangos "Favorito" e "Odeon", de Ernesto Nazaré (ICCA, [s. d.], [n. p.]).

ALVES, Eustáquio (Rio de Janeiro/RJ, [18--?] – Rio de Janeiro/RJ, [19--]). Violonista, cantor e jornalista.

O DCA aponta que Eustáquio Alves nasceu e morreu na cidade do Rio de Janeiro e não há precisão quanto às datas, mas se sabe que "viveu durante a 1ª metade do século XX" e que ele fora "Estudioso do violão clássico e cantor de modinhas na mocidade" (ICCA, [s. d.], [n. p.]).[124] Luís Edmundo informa que Eustáquio Alves foi "um dos fundadores da *A Noite*, senhor de notável execução, quiçá um pouco envergonhado da sua virtuosidade, com a mania de tocar clássicos, de tal sorte tentando internacionalizar o instrumento patrício" (Edmundo, 2003, p. 166-167).

ARAÚJO, João Gomes de (Pindamonhangaba/SP, 5/8/1846 – São Paulo/SP, 8/9/1943). Compositor, professor e regente.

De acordo com a *Enciclopédia da música brasileira* (EMB), João Gomes de Araújo iniciou seus estudos musicais na sua cidade natal e mudou-se aos 15 anos para o Rio de Janeiro, onde estudou teoria com Francisco Manuel da Silva e violino com Demétrio Rivera no Conservatório de Música (Marcondes, 1977). Em 1884, estudou composição com Cesare

124 As citações relacionadas a Eustáquio Alves e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Eustáquio Alves. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/eustaquio-alves. Acesso em: 9 ago. 2020.

Dominiceti (1821-1888) em Milão, Itália. Fundou um conservatório de música em Pindamonhangaba (SP), em 1863. Como compositor dedicou-se principalmente à música sacra. Ainda segundo a EMB, Araújo compôs 13 missas, 7 sinfonias e 4 óperas, além de hinos e de peças para canto e piano (Marcondes, 1977). Sua ópera *Carmosina* (1888) foi encenada no Rio de Janeiro em 1891 (período em que vivia em São Paulo).

BAHIA, Xisto de Paula (Salvador/BA, 6/8/1841 – Caxambu/MG, 30/10/1894). Ator, teatrólogo, compositor, cantor e violonista.

O DCA registra que a primeira música gravada no Brasil foi "Isto é bom" (cantada por Baiano, em disco da Odeon de Fred Figner), um lundu de autoria de Xisto (ICCA, [s. d], [n. p.]).[125] O cantor, que possuía voz de barítono, nunca estudou música formalmente. Entre as informações do DCA, consta que, após realizar diversas turnês pelo norte do país, apresentou-se na cidade do Rio de Janeiro, em 1875, onde alcançaria sucesso participando de várias comédias. Em 1878, Xisto retornaria ao Rio de Janeiro e ingressaria no grupo de Furtado Coelho. Apesar de ter atuado com sucesso em teatros do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, Xisto continuou pobre, tendo se desiludido com a vida artística. Assim, em 1891, tornou-se amanuense na Penitenciária de Niterói, através de uma indicação do presidente do estado do Rio de Janeiro, Francisco Portela. No entanto, perdeu o emprego no ano seguinte, após a demissão de Portela. Dessa forma, Xisto voltou aos palcos. O DCA aponta que "sua última apresentação foi a mágica 'O filho do averno', com a Companhia Garrido, no Teatro Apolo" (ICCA, [s. d.], [n. p.]). O DCA também informa que:

> Em 1893, já doente, abandonou definitivamente o teatro e partiu para Caxambu, onde viveu seus últimos dias. Legou à música popular brasileira verdadeiros clássicos. Sua produção, embora

125 As citações relacionadas a Xisto de Paula Bahia e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Xisto Bahia. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/xisto-bahia. Acesso em: 9 ago. 2020.

> pequena (muitas devem ter sido perdidas), é de excelente qualidade. [...]. A modinha "Quis debalde varrer-te da memória", que interpretava magistralmente segundo seus contemporâneos, é citada por todos os estudiosos de nossa música popular, como um dos maiores sucessos da época da implantação e consolidação da MPB nas décadas finais do século XIX (ICCA, [s. d.], [n. p.]).

Sobre a qualidade musical de Xisto Bahia, Alexandre Gonçalves Pinto (2014, p. 174) atestaria que "[Xisto Bahia] tocava bem violão, especialista nos lundus e modinhas baianas. [...] Muito querido das plateias do Rio e de Niterói, enfim, de Norte ao Sul do Brasil. Foi um grande chorão, senhor do braço do violão".

BAIANO (Santo Amarado da Purificação/BA, 5/12/1870 – Rio de Janeiro/RJ, 15/7/1944). Cantor.

Segundo o DCA, Manuel Pedro dos Santos, o Baiano, foi o cantor da primeira gravação da Casa Edison, pioneira na gravação de discos no Brasil, em 1902 (ICCA, [s. d.], [n. p.]).[126] A canção escolhida foi o lundu "Isto é bom", de Xisto Bahia. Cadete, Mário Pinheiro e Eduardo das Neves também estavam entre os cantores precursores da gravação de discos no país. A música "Namorados da lua", de Chiquinha Gonzaga, aparece entre as gravações de Baiano, assim como "O arame", de Ernesto de Souza. O DCA registra ainda que Baiano atuou no "teatrinho do Passeio Público e no Circo Spinelli" (ICCA, [s. d.], [n. p.]). Baiano foi, em 1916, o intérprete do primeiro samba gravado, "Pelo telefone", de Donga e Mauro de Almeida, e seguiu carreira discográfica durante os anos 1910 e 1920. Com longa

126 As citações relacionadas a Baiano e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Baiano. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/baiano. Acesso em: 10 ago. 2020.

discografia em discos de 78 rotações por minuto (rpm),[127] é autor de "Carta de um tabaréu", "Dores íntimas" e "O comilão".

BALDUÍNO ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1920?]). Bombardinista.

"Bombardino e companheiro de Cantalice [cujo perfil consta neste capítulo]" (Gonçalves Pinto, 2014, p. 196).

BARRETO, Galdino ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?]). Cavaquinista.

Vasconcelos (1977, p. 329) informa que Galdino Barreto, o Galdino Cavaquinho, "foi mestre de outro chorão célebre: Mário Álvares ou Mário Cavaquinho". Gonçalves Pinto aponta que Galdino Cavaquinho foi

> [...] mestre dos mestres, que se celebrizou como o seu aprendiz Mário, cujo discípulo venceu naquela época todas as dificuldades do instrumento, transformando a sua tonalidade de quatro cordas para cinco. Enquanto isso, Galdino continuava com o seu cavaquinho de quatro cordas tirando infinidades de tons e combinações de acordes que me são aqui difíceis de descrever, tal é a magia, e a convicção das notas vibradas pela palheta encantada de Galdino, este grande artista, inigualável no meio dos chorões, onde ele foi o único educador deste instrumento que se chama cavaquinho (Gonçalves Pinto, 2014, p. 58).

127 Discos de 78 rpm feitos de goma-laca, surgidos nos anos 1900. A partir da década de 1940, os 78 rpm começaram a ser substituídos pelos discos de 45 rpm e de 33 rpm (Odier; Moura; Campos, 2022).

BEVILACQUA, Francisco Alfredo (Rio de Janeiro/RJ, 1846 – Rio de Janeiro/RJ, 1927). Compositor.

Com base no catálogo da exposição *Música no Rio de Janeiro Imperial (1822-1870)*, Vasconcelos (1977, p. 300) nos informa que Francisco era filho do compositor e pianista Isidoro Bevilacqua. E que, em 1852, aos 6 anos, compôs a modinha "Como o favorito que passa", sobre poema de Joaquim Manuel de Macedo.

BILHAR, Sátiro ([?]/CE, 1860 – Rio de Janeiro/RJ, 1927). Compositor e violonista.

A EMB ressalta que Sátiro Bilhar merecia grande consideração entre os chorões antigos, meio no qual teve atuação muito relevante. Obras: "Gosto de ti, porque gosto..." (canção com letra de Catulo da Paixão Cearense), "Tira poeira" (polca), "Estudos de harpa" (estudo para violão), "O que vejo em teus olhos" (modinha), "As ondas são anjos que dormem no mar" (modinha com letra de Catulo da Paixão Cearense) e "Tu és uma estrela" (modinha) (Marcondes, 1977).

BRAGA, Henrique ([?], 15/8/1845 – [?], 10/6/1917). Compositor, pianista e professor.

A EMB informa que Henrique Braga iniciou seus estudos musicais no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, tendo sido colega de Carlos Gomes. Estudou harmonia e composição com François Bazin (1816-1898), e piano com Antoine-François Marmontel, na França, onde realizou alguns concertos. Em 1890, foi nomeado professor de teoria e solfejo no Instituto Nacional de Música. Compôs música de câmara, instrumental para piano, e para canto e piano (Marcondes, 1977).

BUSSMEYER, Hugo (Brunswick, Alemanha, 26/2/1842 – Rio de Janeiro/RJ, 1/2/1912). Compositor, pianista e organista.

O pai de Hugo, Mauricio Bussmeyer era cantor de ópera da Corte, aponta Vasconcelos (1977, p. 282). Também de acordo com Vasconcelos (1977, p. 282), Hugo Bussmeyer veio ao Brasil, em 1860, para apresentar-se como pianista, no Rio de Janeiro. Durante os anos 1860, Bussmeyer excursionou pela América do Sul e Estados Unidos. De volta ao Brasil em 1876, quando se apresentou para D. Pedro II, ele cedeu ao convite anteriormente feito pelo imperador e foi nomeado Mestre da Capela Imperial, exercendo o cargo até a Proclamação da República, nos informa Vasconcelos (1977, p. 283). Compôs diversas peças eruditas, entre elas, a modinha "Anjo", sobre poesia de Casimiro de Abreu (1977, p. 283).

CADETE (Ingazeiro/PE, 3/5/1874 – Tibagi/PR, 25/7/1960). Compositor, cantor e violonista.

O DCA registra que Manoel Evêncio da Costa Moreira, o Cadete, "foi o primeiro cantor a gravar em cilindros para Casa Edison, introdutora no Brasil da gravação de discos de gramofone", pela qual gravaria diversas modinhas e lundus, assim como pela Columbia (ICCA, [s. d], [n. p.]).[128] O DCA informa que Cadete foi amigo e compadre de Catulo da Paixão Cearense, e que conviveu com Sátiro Bilhar, Anacleto de Medeiros, Irineu de Almeida, Mário Pinheiro, Eduardo das Neves, Quincas Laranjeiras e Ernesto Nazareth (ICCA, [s. d.], [n. p.]). Além de uma longa discografia, Cadete é autor das obras: "A política", "Amor desfeito", "Carta de um caipira", "Com medo das visões", "Desânimo de um coração", "Geografia polêmica", "Madapolão e bem-te-vi", "Menina diz a teu pai", "No consultório de um médico", "O bonde", "O vaidoso", "Quem é o diabo?", "Tropeiro em viagem" e "Trovas de um garoto".

128 As citações relacionadas a Cadete e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Cadete. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/cadete. Acesso em: 8 ago. 2020.

CANTALICE, Guilherme ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1920?]). Compositor e violinista.

Autor da famosa polca "Nhonhô em sarilho", em que Catulo da Paixão Cearense, posteriormente colocaria letra, rebatizando-a como "O teu pé" (Vasconcelos, 1977, p. 346). Gonçalves Pinto assim o retrata:

> Foi músico de fazer vibrar corações com o seu admirável violino. Tocava com muita alma, gosto e saber. Conhecia muito bem a música, que tocava com grande facilidade e maestria. Nos choros que tocava era de embasbacar, tal o embelezamento que ele fazia naquele já velho instrumento. Solava muito bem as polcas, valsas, *schottischs* de Calado, Viriato e Rangel, que ele adorava. Solava quadrilhas inteiras, de fazer encantar (Gonçalves Pinto, 2014, p. 111).

CAVALIER-DARBILLY, Carlos Severiano. (Rio de Janeiro/RJ, 1846 – São Paulo/SP, 31/6/1918). Compositor, pianista e professor.

De acordo com a EMB, Cavalier-Darbilly começou a estudar no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, aos 9 anos, tendo sido aluno de Gioacchino Giannini (órgão e contraponto) e de Dionísio Vega (canto e solfejo) (Marcondes, 1977). A EMB também nos informa que ele foi estudar na Europa como pensionista do Império, juntamente com Henrique Alves de Mesquita e Carlos Gomes (Marcondes, 1977). Estudou piano com Antoine François (1816-1898) e harmonia e composição com François Bazin (1816-1878). Foi professor de piano voluntário (e, posteriormente, concursado) do Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Dedicou-se especialmente à composição de operetas.

CARDOSO, Miguel de Jesus (Serro/MG, 12/4/1850 – Rio de Janeiro/RJ, 8/11/1912). Professor e compositor.

A EMB registra que Miguel Cardoso mudou-se bem jovem para o Rio de Janeiro, após já ter iniciado estudos musicais em sua cidade natal

(Marcondes, 1977). Entre 1877 e 1880 estudou no Conservatório de Milão, na Itália, tendo sido aluno de harmonia de Michele Saladino (1835-1912) e de contraponto de Amintore Galli (1845-1919). Ao retornar ao Rio de Janeiro dedicou-se ao magistério. Foi um importante professor de harmonia, tendo entre seus alunos Alberto Nepomuceno, Francisco Vale e Sílvio Deolindo Frois. Escreveu críticas para a revista *Gazeta Musical* (Rio de Janeiro, 1891-1893). Como pedagogo escreveu os métodos *Harmonia elementar* (Rio de Janeiro, 1886), *Gramática musical* (Rio de Janeiro, 1886), *Divisão ritmada* (Rio de Janeiro, 1890) e *Metodologia elementar da música* (Rio de Janeiro, 1895). Como compositor escreveu, entre outras peças, *Ramo de ouro* (opereta fantástica, 1888), *O gato de botas* (opereta, 1888), *Soirées brésiliennes* (12 peças para piano, 1891).

CEARENSE, Catulo da Paixão (São Luís/MA, 8/10/1863 – Rio de Janeiro/RJ, 10/5/1946). Cantor, compositor, poeta e teatrólogo.

O DCA registra que Catulo mudou-se aos 10 anos com a família para o Ceará, e aos 17 anos (em 1880) seguiram para o Rio de Janeiro, indo residir na rua São Clemente, nº 37. Na cidade, ele

> [...] começou a frequentar uma República de Estudantes na Rua do Barroso, em Copacabana, da qual faziam parte os flautistas Joaquim Calado e Viriato, o estudante de música Anacleto de Medeiros, o violonista Quincas Laranjeiras, o cantor Cadete e um estudante de Medicina que o ensinou a tocar violão, fazendo com que abandonasse a antiga paixão pela flauta (ICCA, [s. d.], [n. p.]).[129]

Ainda de acordo com o perfil traçado pelo DCA, Catulo "recebeu grande influência dos cantadores do Nordeste com quem conviveu durante parte

129 As citações relacionadas a Catulo da Paixão Cearense e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Catulo da Paixão Cearense. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/catulo-da-paixao-cearense. Acesso em: 8 de out. 2020.

de sua juventude, chegando, inclusive, a produzir literatura de cordel" (ICCA, [s. d.], [n. p.]). Apesar de cantar e tocar violão, Catulo se dedicaria a compor apenas letras, e, de acordo com Tinhorão, "partia quase sempre de melodias já conhecidas, e para as quais escrevia versos sem qualquer entendimento prévio com seus autores" (Tinhorão, 2000, p. 29). Fato também atestado por Edmundo:

> É por esse tempo [o começo do século XX] que surge Catulo da Paixão Cearense, mais tarde consagrado como o maior poeta regional do Brasil, escrevendo poemas que encaixa com muito chiste em músicas já consagradas (Edmundo, 2003, p. 170).

Sobre essas composições, Carlos Augusto Bonifácio Leite (2016, p. 64) aponta que "Catulo colocava letras, muitas vezes à revelia dos autores, em melodias pré-existentes, sendo que, não raro, omitia o nome do parceiro, grafando 'modinha de Catulo', nos livros, revistas e partituras".

CERNICCHIARO, Vicenzo (Torraca, Itália, 23/7/1858 – Rio de Janeiro/RJ, 7/10/1928). Compositor, violinista, professor e musicólogo.

Segundo a EMB, Cernicchiaro veio para o Brasil aos 12 anos, mas regressou à Itália para estudar em Milão, no Real Conservatório (Marcondes, 1977). De volta ao Brasil, passou a morar no Rio de Janeiro. Foi professor do Instituto Benjamin Constant e do Instituto Nacional de Música. Compôs música instrumental e vocal. Escreveu o livro *Storia della musica nel Brasile* (1926), importante trabalho dedicado à música brasileira do período colonial até a sua época.

COELHO, Luís Cândido Cordeiro Pinheiro Furtado (Lisboa, Portugal, 28/12/1831 – Lisboa, Portugal, 13/2/1900). Compositor, teatrólogo, empresário, ator e poeta.

Segundo a EMB, Furtado Coelho chegou ao Brasil em 1856 e estreou como ator em Porto Alegre no ano seguinte (Marcondes, 1977, p. 196). Passou

a morar no Rio de Janeiro a partir de 1858. Compôs a música do drama *Dalila*, de Octave Feuillet (1821-1890), que se tornou muito conhecida no país, sendo comum nas serenatas familiares da segunda metade do século XIX e começo do XX. Foi responsável pela inclusão de recitativos com acompanhamentos musicais compostos especialmente para estas ocasiões, em saraus e tertúlias literárias. Inventou o "copofone", instrumento que costumava tocar nos intervalos de peças teatrais. Compôs valsas e polcas para piano, tendo sido algumas delas editadas pela Casa de Música Narciso & Arthur Napoleão.

COLÁS, Francisco Libânio (São Luís/MA, [ca. 1830] – [Recife/PE?], [1885?]). Compositor, violinista, regente e professor.

A EMB registra que Colás era filho de um empresário teatral e tinha três irmãos, todos músicos (Marcondes, 1977). Ele destacou-se como professor de violino, regente e compositor de peças religiosas e operetas. Em São Luís (MA), regeu diversas óperas encenadas por companhias italianas. Sua opereta *Uma véspera de Reis*, estreada em Salvador (BA), foi apresentada no Rio de Janeiro, em 1891. Além de arranjador, compôs aberturas, valsas, polcas e mazurcas.

COSTA, Artidoro da (Rio de Janeiro, 14/8/1883 – Niterói/RJ, 25/9/1930). Compositor e violonista.

Alcino Artidoro da Costa nasceu no bairro São Cristóvão. Segundo Vasconcelos (1985, p. 56), Artidoro da Costa era um virtuoso do violão. Catulo da Paixão Cearense, letrista em algumas composições de Artidoro, com quem também fizera serenatas, registrou em seu livro *Mata iluminada* as seguintes palavras sobre o parceiro:

> Oficial do Exército. Músico e compositor, já foi um *pinho* respeitado pelos mestres. Já fizemos esplendias serenatas de violão e canto. Hoje [*sic*] Artidoro comanda soldados e seu violão quase que emudeceu. Por que? [*sic*] Só ele sabe. Será crível que esse

> homem não tenha saudade das estrelas, das luas e das noites de outrora?! (Cearense, 1924 *apud* Vasconcelos, 1985, p. 57)

Artidoro é autor de "Guanabara" e "Sonhar ternuras" (que recebeu letrada de Catulo da Paixão Cearense sendo denominada "Foste um lírio").

COSTA, D. ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?]). Compositora e pianista.

Segundo Cernicchiaro (1926 *apud* Vasconcelos, 1977, p. 344), "D. Costa, pianista e compositora, publica, no mesmo ano [1881], uma belíssima 'Habenera de Salão' e 'A Pecadora' revelando talento e bom gosto" (tradução nossa).[130]

CUNHA, João Elias da ([Rio Claro/RJ?], [1850?] – [Rio Claro/RJ?], [1910?]). Compositor, pianista e regente.

De acordo com Gonçalves Pinto (2014, p. 81), João Elias da Cunha foi "mestre da banda do Corpo Policial da Província do Rio de Janeiro". Cernicchiaro (1926 *apud* Vasconcelos, 1977, p. 343) registra que Elias da Cunha também foi "professor de viola e pianoforte em Rio Claro (1881), escreveu e deixou muitas produções no gênero de música de dança, entre as quais recordamos 'Magia' e 'Zizinha' publicadas em 1878, no Rio de Janeiro" (tradução nossa).[131]

130 *"D. Costa, pianista e compositrice, pubblica, nello stesso anno, una bellissima 'Habanera de Salão' e 'A Pecadora', rivelando talento e buon gusto".*

131 *"professore di violetta e insegnante di pianoforte in Rio Claro (1881), scrisse e lasciò moltissime produzioni nel genere di musica per danza, tra le quali ricordiamo 'Magia' e 'Zizinha' pubblicate nel 1878, in Rio de Janeiro".*

FAULHABER, Manuel Porto Alegre (Rio de Janeiro/RJ, 25/5/1867 – Rio de Janeiro/RJ, 7/2/1922). Pianista e compositor.

A EMB registra que Manuel Faulhaber iniciou seus estudos musicais de piano com o pai, Paul Faulhaber (pianista, violinista, compositor e professor alemão radicado no Rio de Janeiro), tendo dado sequência com Alfredo Bevilacqua (Marcondes, 1977). Foi concertista com muitas apresentações realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, tendo a improvisação como importante qualidade. Também foi bibliotecário e membro honorário do Instituto Nacional de Música. Entre suas obras constam "Ballade", "Caprice valse", "Diálogo", "Noturno", "Prelúdio", "Romance", "Scherzo", e "Trois morceaux", todas para piano.

FERREIRA, Inácio ([Rio de Janeiro/RJ?], [1845?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1905?]). Flautista.

Vasconcelos acredita que Inácio Ferreira seria o mesmo Inacinho Flauta citado por Alexandre Gonçalves Pinto no livro *O choro* (1936), no qual ele descreve assim o perfil do músico: "Tocava belos e ternos choros, que faziam os encantos dos salões. [...] Gostava muito dos pagodes que houvesse grude, como ele chamava a farta mesa" (Gonçalves Pinto, 1936, p. 90 *apud* Vasconcelos, 1977, p. 293).

FLUMINENSE, Artur ([Rio de Janeiro/RJ?], 1850 – Rio de Janeiro/RJ, [1900?]). Flautista.

Do pouco que se sabe sobre Artur Fluminense, é Gonçalves Pinto (2014, p. 18) quem nos informa: "Apesar de não o ter conhecido pessoalmente pude pegar algumas pequenas informações, sabendo que ele privou com os grandes flautas da antiguidade".

FONTES, Sousa ([Rio de Janeiro/RJ?], [1840?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1900?]). Compositor.

Vasconcelos (1977, p. 272) registra que Sousa Fontes teria sido médico ou advogado, e publicou suas composições sob o pseudônimo de Fausto Zosne. Vasconcelos credita essas informações a Cernicchiaro (1926 *apud* Vasconcelos, p. 272), que também aponta que Sousa Fontes "estudou teoria e harmonia com o maestro Miguel Cardoso".

GOMES, Antônio Carlos (Vila de São Carlos/SP, atual Campinas, 11/7/1836 – Belém/PA, 16/9/1896). Compositor e regente.

De acordo com a EMB, Carlos Gomes se apresentou em público pela primeira vez em 1846, quando tocou triângulo com a Banda Marcial em apresentação para Pedro II, na cidade de Campinas (Marcondes, 1977). Na ocasião, a Banda Marcial foi regida pelo pai de Carlos Gomes, Manuel José Gomes, conhecido como Maneco, que também era músico e lecionava piano, canto, órgão e violino. Dando sequência à vida musical, Carlos Gomes estudaria clarineta, violino e piano. Entre suas primeiras composições figuravam modinhas, valsas e mazurcas que ele começou a escrever ainda aos 11 anos. Já em 1854, escreveu uma missa, e, no ano seguinte "A rainha das flores" (valsa para piano), "Bela ninfa de minh'alma" (romance) e "A caiumba" (congada). Em 1859, abriu um curso de piano, canto e música juntamente com Ernest Maneille. Após morar em São Paulo, mudou-se para o Rio de Janeiro para continuar seus estudos musicais no Conservatório de Música, onde foi aluno de Gioacchino Giannini. A repercussão de suas composições lhe valeria o cargo de regente da orquestra da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, em 1860. No ano seguinte, estrearia sua primeira ópera, *A noite no castelo*, no Teatro Lírico. Em 1863, com uma pensão assegurada pelo governo imperial, partiria para Milão, na Itália, onde estudou como maestro Lauro Rossi (1810-1885). Foi lá que estreou sua ópera *O guarani*, no Teatro Scala, em 1870, o que o tornou um compositor consagrado internacionalmente. Ainda nesse ano regressaria ao Rio de Janeiro, sendo recebido como herói nacional, quando também realizou a estreia de

O guarani, com a famosa introdução que ainda não existia na estreia italiana. Em sua produção destacam-se, sobretudo, suas óperas *Fosca* (1873), *Salvator Rosa* (1874), *Maria Tudor* (1879), *Lo schiavo* (1889) e *Condor*, e o oratório *Colombo* (1892), mas Carlos Gomes também escreveu música orquestral, coral, de câmara, sacra e instrumental. Sua morte e enterro causaram grande comoção no país, tendo cerimônias de corpo presente no Rio de Janeiro, com Henrique Alves de Mesquita regendo bandas de músicas, antes de o corpo ser levado para o sepultamento em Campinas. Nesse período, Carlos Gomes foi, sem dúvidas, o compositor com maior reconhecimento no Brasil e no estrangeiro e permanece como um dos maiores vultos da música no Brasil e no mundo.

GONZAGA, Chiquinha (Rio de Janeiro/RJ, 17/10/1847 – Rio de Janeiro/RJ, 28/2/1935). Compositora, pianista e regente.

Francisca Hedwiges de Lima Neves Gonzaga, filha de José Basileu Neves Gonzaga e Rosa Maria de Lima Gonzaga. De acordo com Vasconcelos (1977, p. 303), a família era da "mesma linhagem de Tomás Antônio Gonzaga e Duque de Caxias". Com o maestro Elias Álvares Lobo, teve as primeiras aulas de música, e, aos 11 anos, compôs "Canção dos pastores", com letra do irmão Juca. Após dois casamentos, sendo o primeiro aos 13 anos, "passou a morar só com os filhos em uma modesta casa de São Cristóvão, na Rua General Bruce" (Vasconcelos, 1977, p. 304). Dedicou-se ao ensino de piano e tocou com orquestras em festas. Em meados dos anos 1870, aperfeiçoou seus estudos de piano com Arthur Napoleão, e fizeram concertos juntos. Com interesse no teatro, Chiquinha Gonzaga escreve a peça *Festa de São João*, em 1883, e, em 1885, musicou *A Corte na roça* (com apresentações nos Teatro Príncipe Imperial e São José), de Palhares Ribeiro, da qual o tango "Menina faceira" tornou-se famoso. O sucesso garantiu convites para novas composições. Ainda segundo Vasconcelos (1977, p. 304), a relação de obras de Chiquinha Gonzaga inclui: "77 partituras de peças teatrais, entre operetas, burletas e revistas, cinco das quais ficaram inéditas. Escreveu ainda cerca de 2.000 composições: polcas, choros, tangos, valsas, canções, modinhas, etc.". A compositora participou da campanha abolicionista e doou parte da renda de venda

de suas músicas a associações que defendiam a abolição da escravatura. Algumas de suas composições alcançariam enorme popularidade, como foi o caso de "Corta-jaca (Gaúcho)" (1897), "Ó abre alas" (1899) e a modinha "Lua branca" (1911). Também obteria triunfos com peças de teatro para as quais compôs a trilha sonora, como *Sertaneja* (1915) e *Juriti* (1919), ambas com texto de Viriato Correia.

Gonçalves Pinto registra seu retrato da artista:

> Chiquinha Gonzaga, foi uma das primeiras pianistas em todo o Brasil, conhecia o piano por dentro e por fora. Era de um gosto extraordinário como nenhum ainda apareceu.
>
> Chiquinha era de uma educação finíssima, de um tratamento sublime. Na sua casa recebia todos com o maior carinho, sempre risonha e satisfeita. Quando pedia-se para tocar um choro, não se fazia de rogada, abria o piano e, com os seus dedos hábeis e admirados principiava com um choro composto por ela, pois são inúmeros, e fazia a delícia dos que a escutavam. Tocava também o clássico, tinha grande predileção pelas músicas de Carlos Gomes, que ela conhecia com grande proficiência. Também adorava as músicas de Verdi, Puccini, Leoncavalo, Paganini e muitos outros grandes músicos (Gonçalves Pinto, 2014, p. 45).

Vasconcelos (1977, p. 306-315) lista 349 composições de Chiquinha Gonzaga.

JUCA VALE ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?]). Violonista.

Gonçalves Pinto nos informa que Juca Vale foi "[...] um dos primeiros violões de sua época [...] companheiro inseparável de Calado e Viriato, Rangel, Luizinho e muitos outros flautas que tinham nele um acompanhador seguro no seu violão" (Gonçalves Pinto, 2014, p. 91).

JUSTINIANO ([Niterói/RJ?], [1850?] – [Niterói/RJ?], [1910?]). Flautista.

Gonçalves Pinto nos informa que Justiniano:

> Era flauta que morava em Niterói e que tocava de ouvido músicas difíceis, que punham em embaraço músicos de primeira nomeada e que se extasiavam de ouvi-lo tocar. O Justiniano ia todos os dias para o Arsenal ouvir os ensaios da banda regida pelo inesquecível Bocot. E gravava no ouvido as melhores músicas, para executar na sua flauta de cinco chaves (Gonçalves Pinto, 2014, p. 33).

LEAL CARECA ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?]). Oficleidista.

É Gonçalves Pinto quem nos traz informações sobre Leal Careca:

> Era sapateiro, morava na rua Estácio de Sá, quase ao chegar ao Largo do mesmo nome.
>
> [...]
>
> Foi chorão como poucos. O seu instrumento era o sempre lembrado oficleide, que ele manejava com maestria.
>
> Leal era amigo e companheiro de Callado, Viriato, Silveira, Luizinho, com quem sempre tocava. Era um músico de respeito, pois acompanhava os flautistas acima com gosto e alma.
>
> Conheci-o pessoalmente e, apesar de muito criança, apreciei muitas vezes tocar em bailes que se davam constantemente em uma casa ali no Estácio [...]
>
> Era um gênio nos choros, pois tinha prazer em suplantar a todos os componentes da música (Gonçalves Pinto, 2014, p. 52).

LEAL, Manoel F. C. ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?]). Compositor.

Sem identificar as iniciais F. C. no nome de Manoel Leal, tudo que Vasconcelos consegue nos informar é a seguinte lista de suas composições: "Alzira" (valsa dedica a Alzira Leal Schaffler, prima do compositor), "Aurus do Lulu" (polca), "Como vão as coisas?" (polca), "Eu e ela" (polca), "Gerfaut na ponta" (polca), "Radiante" (quadrilha), "Satírica" (valsa), "Segure-se no pulo" (polca), "Sempre ela" (polca), "Vencedora" (polca) (Vasconcelos, 1977).

LUIZINHO ([Rio de Janeiro/RJ?], [1845?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1905?]). Flautista.

Segundo Vasconcelos (1977, p. 296), "de sua vida nada se conhece. Sabe-se que foi da roda de Virgílio da Silveira, Viriato Figueira da Silva e Antônio da Silva Calado". Gonçalves Pinto registra sua presença nas rodas de choro:

> Os acompanhamentos eram violão, cavaquinho, oficleide, bombardão, instrumentos estes que naquela época faziam pulsar os corações dos chorões, quando eram manejados pelos batutas da velha guarda, como sejam Silveira, Viriato, Luizinho, etc. (Gonçalves Pinto, 2014, p. 11).

MACHADO, Rafael Coelho (Ilha da Madeira, Portugal, 1814 – Rio de Janeiro/RJ, 15/8/1887). Musicólogo, organista, compositor e professor.

Segundo a EMB, Rafael Machado chegou ao Brasil em 1835, fixando-se no Rio de Janeiro, onde se estabeleceu como professor (Marcondes, 1977). Seu dicionário musical foi o primeiro editado no país e também foi publicado na França. Foi organista da igreja da Candelária. Lecionou piano, canto, composição, órgão, instrumentos de sopro, harmonia e regras de instrumentação. Além de uma loja de pianos, Machado fundou uma editora e foi responsável pela tradução de vários métodos de música.

Publicou o *Dicionário musical* (Rio de Janeiro, 1842; 2ª ed. aumentada, Rio de Janeiro, 1855; 3ª ed., Paris, 1888), *Princípios da música prática para uso dos principiantes* (Rio de Janeiro, 1842), *ABC musical* (Rio de Janeiro, 1845, reeditado várias vezes), *Método de afinar piano* (Rio de Janeiro, 1845, reeditado várias vezes); *Breve tratado de harmonia* (Paris, 1852, reeditado várias vezes); *Elementos de escrituração musical ou arte de música* (Lisboa, 1852), *Método de órgão expressivo* (Rio de Janeiro, 1854), *Método de oficlide* (Rio de Janeiro, 1856). Entre suas obras constam as peças sacras *Cantos religiosos e colegiais para uso das casas de educação*, a *Grande missa*, a *Missa de Santa Luzia* e um *Te Deum*.

MADEIRA, Antônio ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1920?]). Oficleidista.

Antônio Madeira "foi um regular oficleidista. Era da antiga Escola Militar e tocava sempre com Sérgio, pistonista" (Gonçalves Pinto, 2014, p. 199).

MADEIRA, Ismael ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?]). Compositor.

Sobre Ismael Madeira, Vasconcelos (1977, p. 340-341) nos informa que ele deixou as três composições listadas "Arco-íris" (valsa), "Guanabara" (xote) e "Caprichos" (gênero não informado).

MALCHER, José Cândido da Gama (Belém/PA, 21/11/1853 – Belém/PA, 17/1/1921). Compositor.

De acordo com a EMB, Gama Malcher foi aluno de piano de Henrique Eulálio Gurjão (Marcondes, 1977). Em 1877, foi para a Itália estudar no Conservatório de Milão. Lá, estudou harmonia e composição com Michele Saladino (1835-1912). Sua ópera *Bug-Jargal* estreou em Belém do Pará em 1890 e, no ano seguinte, durante turnê pelo Brasil, foi apresentada por ele e sua companhia no Rio de Janeiro. Compôs música dramática,

orquestral, sacra, de câmara, peças para piano, violino, valsas, hinos e marchas.

MALLIO, Frederico (Rio de Janeiro/RJ, 1863 – Rio de Janeiro/RJ, 1926).[132] Compositor e pianista.

Vasconcelos recorre a Cernicchiaro para nos informar que

> F[r]ederico Mallio, o conhecido pianista e professor brasileiro, tornou-se também conhecido como fecundo compositor de música popular; publicou em 1881, uma brilhante valsa: "Arinda" que seria seguida por uma imensidade de outras composições (Cernicchiaro, 1926 *apud* Vasconcelos, 1977, p. 341, tradução nossa).[133]

MANDUCA DE CATUMBI ([Rio de Janeiro/RJ?], [1842?] – [?], [1920?]). Violonista.

Alexandre Gonçalves Pinto traça o seguinte perfil do músico:

> Manduca de Catumbi era um chorão célebre de gloriosa tradição, tipo idoso, de cor parda, de alta estatura e usava a cabeleira partida ao meio e a tradicional sobrecasaca. Trabalhava numa litografia na rua da Assembleia [...] era um chorão solista e bom acompanhador, que pouco utilizava dos bordões, porém fazia proezas nas cordas de tripas, sendo por esta razão respeitado e admirado por outros chorões. Embora não tendo elegância, pois tocava com a cabeça caída sobre o instrumento, sabia tirar

132 As datas e local de nascimento e morte de Frederico Mallio têm base no artigo de Alexandre Dias, "Nazareth e sua época (parte 1): Frederico Mallio". Disponível em: https://ernestonazareth150anos.com.br/posts/index/26. Acesso em: 8 jul. 2024.

133 *"Federico Mallio, Il noto pianista e insegnante brasiliano, si fa conoescere anche come fecondo compositore di musica popolare; pubblicò nel 1881, un brillante valzer: 'Arinda' al quale deovevano far seguito una immensità di altre composizioni"*.

> partido nos choros que executava [...] fez a sua época no tempo em que os violões não estavam valorizados como hoje se acham [...] (Gonçalves Pinto, 2014, p. 57-58).

Catulo da Paixão Cearense, em seu livro *Mata iluminada*, colabora para que possamos ter uma noção da figura de Manduca de Catumbi, sua música e do meio em que vivia:

> Era pardavasco, morador em Catumbi, mas conhecidíssimo em zona da Cidade Nova. Conquanto a sua "maneira" fosse de estilo antigo, tocava com sentimento e possuía uma grande execução. Apaixonado pelos lundus, cantava-os com muito espírito, sendo, por essas virtudes, a flor dos *bailes* de lampião de querosene daquela afamada Metrópole dos dançadores e do "pessoal da lira". Morreu em um festival de núpcias, com perto de oitenta anos, quando o seu violão exalava os últimos suspiros de uma valsa langarosa (Cearense, 1924, p. 237 *apud* Vasconcelos, 1977, p. 284-285).

MANEZINHO DA CADEIA NOVA ([Rio de Janeiro/RJ?], [1845?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1905?]). Cantor e violonista.

"Possivelmente cantor e/ou violonista [...] também conhecido como Manezinho da Guitarra" (Vasconcelos, 1977, p. 291).

MEDEIROS, Anacleto Augusto de (Paquetá/RJ, 13/7/1866 – Paquetá/RJ, 14/8/1907). Compositor, regente e saxofonista.

A EMB registra que Anacleto de Medeiros, filho de uma escrava liberta, começou a estudar música tocando flautim na banda do Arsenal de Guerra da cidade do Rio de Janeiro, ingressando, aos 9 anos, na Companhia de Menores do Arsenal (Marcondes, 1977). Em 1884, passou a estudar no Conservatório de Música. Anacleto tocava vários instrumentos de sopro, mas tinha preferência pelo saxofone soprano. Posteriormente, o músico

se tornaria regente da banda do Corpo de Bombeiros, com a qual alcançou grande êxito e popularidade. Catulo da Paixão Cearense escreveria letras para diversas composições de Anacleto. Entre suas composições constam as valsas "As andorinhas", "Coralina", "Despedida" (ou "Serenata", com versos de Catulo da Paixão Cearense); as polcas "Bouquet", "Cabeça de porco", "Em ti pensando", "Morrer sonhando", "Nenezinho e Catitinha" e "Quiproquó"; as quadrilhas "Açucena", "Esperança" e "Fluminense"; as marchas "Conde de Santo Agostinho" e "Pinheiro Freire"; os dobrados "Araribóia", "Avenida" e "Pavilhão brasileiro"; os *schottisches* "Santinha", "Implorando", "Olhos matadores" e "O teu olhar" (com letra de Catulo da Paixão Cearense); e, também, a canção "Iara", que receberia letra de Catulo da Paixão Cearense sob o nome de "Rasga o coração" (Villa-Lobos também se valeria dessa obra para o tema de seu "Choro nº 10").

MESQUITA, Henrique Alves de (Rio de Janeiro/RJ, 15/3/1830 – Rio de Janeiro/RJ, 1906). Compositor, regente, trompetista e organista.

Vasconcelos (1977, p. 190) informa que Henrique Alves de Mesquita nasceu na Ladeira do Castelo, no Rio de Janeiro. Também de acordo com Vasconcelos (1977, p. 190), Alves de Mesquita estudou inicialmente com o violoncelista Desidério Dorison, e mais tarde, em 1848, entrou para o Liceu Musical, tendo se transferido no mesmo ano para o Conservatório de Música, acompanhando seu professor no Liceu, Giannini. Em 1853, em parceria com o clarinetista Antônio Luís de Moura, passou a trabalhar no Liceu Musical e Copistaria, localizado na praça da Constituição (atual praça Tiradentes), onde "ensinavam música, afinavam pianos, compunham peças por encomenda, organizavam orquestras para bailes, etc." (Vasconcelos, 1977, p. 190-191). Em 1857, Henrique Mesquita foi para a França, estudar no Conservatório de Música de Paris, onde cursou harmonia com François Bazin e deu sequência ao seu trabalho de compositor. Teve suas óperas apresentadas nos teatros Lírico Fluminense e Phenix Dramática. "Em 1890, Mesquita foi nomeado professor do Conservatório de Música, sendo jubilado em fevereiro de 1904." (Vasconcelos, 1977, p. 192).

O maestro e biógrafo de Henrique de Mesquita, Batista Siqueira, defende que o compositor foi o criador do tango brasileiro (Vasconcelos, 1977, p. 193). Vasconcelos registra que "Guilherme de Melo inclui Henrique Alves de Mesquita entre os compositores que cultivaram a modinha no Rio de Janeiro" (Vasconcelos, 1977, p. 193).

Autor de "O retrato", modinha (1855); "Ilusão", romança (1855); "Corrupio", polca (1855); "Saudades de Mme. Charton", valsa (1856); "Os beijos de frade", polca-lundu (1856), com letra de E. D. Vilas Boas; *Te Deum*, (1856); *Missa da festa de Santa Cecília*, (1856); *O noivado de Paquetá*, ópera em três atos (1857); "L'Étoile du Brésil", abertura (1865); "Noites Brasileiras", quadrilha (1865); "Confissão e Desengano", romança (1865); "Minha estrela", polca (1866); "Laura", polca (1866); "Moreninha", romança (1867) com letra de Laurindo Rabelo; "Olhos matadores", primeiro tango brasileiro (1868, editado em 1871); *Nono mandamento*, peça que incluía um lundu no segundo ato (1870); *La nuit au chateau*, ópera cômica (1870); *Trunfo às avessas*, peça que incluía algumas quadrilhas e dança de fado (1871); *Ali Babá*, peça em três atos. São ainda incluídas entre suas obras um tango brasileiro, também intitulado "Ali Babá" (1872); *A pêra de Satanás*, peça (1872); *A coroa de Carlos Magno*, peça (1873); *Vampiro*, peça (1873); *O vagabundo*, peça (1873); "Carnaval do Rio de Janeiro", quadrilha (1875); *Loteria do diabo*, peça (1877); e *Gata borralheira*, peça (1885).

MEYER, Duque Estrada ([Rio de Janeiro/RJ?], 15/2/1848 – [Rio de Janeiro/RJ?], 24/4/1905). Compositor e flautista.

De acordo com Vasconcelos (1977, p. 326), Paulo Augusto Duque Estrada Meyer nasceu e morreu, presumivelmente, no Rio de Janeiro. Vasconcelos (1977) nos informa que Meyer foi aluno de Mathieu-André Reichert e de Calado, e, posteriormente, deu aulas para Patápio Silva. Foi diretor do Instituto Nacional de Música e da Filarmônica do Rio de Janeiro. Gonçalves Pinto (2014, p. 98) relata que Duque Estrada Meyer "não só conhecia os grandes choros dos imensos flautas [...], como também o clássico. Tocou em muitas orquestras, sendo admiradíssimo, pelos maestros daquela época".

MIGUEZ, Leopoldo Américo (Niterói/RJ, 9/9/1850 – [?], 6/9/1902). Compositor, violinista, regente e professor.

De acordo com a EMB, Leopoldo Américo Miguez foi com a família para a Espanha aos 2 anos, onde residiu até os 7 anos, seguindo para Portugal (Marcondes, 1977). Os primeiros estudos se deram na cidade do Porto com o violinista Nicolau Medina Ribas. Estudou composição e harmonia com Giovani Franchini. O regresso ao Brasil se deu em 1871. Casou-se com a pianista Alice Dantas, em 1877. Firmou sociedade com Arthur Napoleão, tornando-se proprietários da maior loja de pianos e editora de partituras do Rio de Janeiro. A partir de então passou a se dedicar exclusivamente à música, deixando de lado as atividades comerciais com as quais trabalhou durante dez anos. Teve importante papel na divulgação da música de Liszt, Berlioz e Wagner no Brasil. Miguez foi diretor do Instituto Nacional de Música. Entre suas obras, podemos citar as óperas *Pelo amor!* ([s. d.]) e *Os Saldunes* ([s. d.]); A *Sinfonia em Si bemol* (1882); os poemas sinfônicos *Parisiana* (1888), *Ave libertas* (1890) e *Prometheus* (1891); o "Hino à proclamação da República"; além de algumas dezenas de obras sinfônicas, de câmara, instrumentais e vocais.

MILANEZ, Ábdon Filinto (Areias/PB, 10/8/1858 – Rio de Janeiro/RJ, 1/4/1927). Compositor.

Segundo a EMB, Milanez iniciou-se tardiamente no piano, não tendo feito estudos regulares de música (Marcondes, 1977). Suas primeiras composições foram polcas e valsas, sendo algumas delas publicadas pela Casa Bevilacqua. Destacou-se compondo operetas e mágicas, entre elas, *Fada azul*, *Bilontra* e *Viagem ao Parnaso*, mas também escreveu música sacra, marchas, hinos, valsas, quadrilhas, lundus etc.

MORAIS FILHO, Alexandre José Melo ([?]/Bahia, 23/2/1843 – Rio de Janeiro/RJ, 1919). Poeta, médico, historiador e ensaísta.

Após estudar medicina na Europa, Alexandre José Melo Morais Filho fixou-se no Rio de Janeiro e fez carreira como médico. Além dos livros

de poesia, etnografia e folclore, dedicou à música as seguintes obras: *Cantares brasileiros* (1900); *Serenatas e saraus*, em três volumes (1901-1902); e *Artistas do meu tempo* (1904), como nos revela Vasconcelos, que registra que

> [...] alguns de seus versos foram musicados e se tornaram clássicos da canção brasileira. É o caso de *A Mulata*, [...] que conheceu a celebridade quando foi musicado por Xisto Bahia. E é também o caso de *O Bem-te-vi*, musicado por Emídio Pestana [...] (Vasconcelos, 1977, p. 285).

João do Rio (1908 *apud* Vasconcelos, 1977, p. 286) aponta Melo Morais Filho como um dos poetas que davam "prestígio às melodias sibaríticas que punham Lord Beckford em delírio, em deleite [...]". João do Rio ainda acrescenta que:

> A modinha dera na gandaia, a modinha era vagabunda, a modinha descera à ralé, integralmente anônima, desprezada. Melo Morais empresta a sua companhia de homem sério a tamanha bombachata, precipita-se nas vielas e bodegas para apanhar a história dos mais célebres e mais notáveis poetas que ninguém conhece... (Rio, 1908 *apud* Vasconcelos, 1977, p. 286).

NAZARETH, Ernesto Júlio de (Rio de Janeiro/RJ, 20/3/1863 – Rio de Janeiro/RJ, 4/2/1934). Compositor e pianista.

Segundo a EMB, Ernesto Nazareth nasceu no bairro da Cidade Nova, na encosta do morro do Nheco, posteriormente conhecido como morro do Pinto (Marcondes, 1977). Ele iniciou seus estudos de piano com a mãe, tendo estudado também com Eduardo Madeira e Lucien Lambert, após a morte da genitora. A polca-lundu "Você bem sabe" foi sua primeira composição. Seu tango "Brejeiro" é grande referência como definidor do gênero tango brasileiro. Atuava tocando em festas e dando aulas particulares de piano. Também tocaria na sala de espera do Cine Odeon que daria origem à sua composição "Odeon". A morte da filha, em 1917, e da esposa,

em 1929, causariam grandes abalos em Nazareth, que desenvolveria perturbações mentais. Soma-se a isso uma progressiva perda da audição, que faria com que chegasse ao ponto de não mais ouvir o que tocava. Em 1933, seria internado no Instituto de Neurossífilis da Praia Vermelha, e, depois, transferido para a Colônia de Psicopatas Juliano Moreira, em Jacarepaguá. Ele seria encontrado morto por afogamento próximo a uma represa, após fugir do manicômio. Nazareth é dono de umas mais importantes obras da música brasileira, sendo referência para compositores como Henrique Oswald, Francisco Braga, Villa-Lobos, Francisco Mignone e Radamés Gnattali. Constam em sua obra composições como: "Adieu" (romance sem palavras, 1898); "Apanhei-te, cavaquinho" (polca, 1915); "Atrevidinha" (polca, 1989); "Brejeiro" (tango brasileiro, 1893); "Chile-Brasil" (quadrilha, 1889); "Coração que sente" (valsa, 1905); "Corbeille de fleurs" (*gavotte*, 1889); "Cuiubinha" (polca-lundu, 1893); "Dengoso" (maxixe, 1912); "A florista" (cançoneta com letra de Francisco Teles, 1909); "Escorregando" (tango brasileiro, [s. d.]); "Escovado" (tango, 1904); "Gentil" (*schottisch*, 1898); "Helena" (valsa, 1896); "Julita" (valsa, 1889); "Nenê" (tango, 1895); "Odeon" (tango, 1910); "Proeminente" (tango, [s. d.]); "Zica" (valsa, 1899); e "Zizinha" (polca, 1899).

NECO (Niterói/RJ, [ca.1865] – Niterói/RJ, [ca. 1940]). Compositor, cantor e violonista.

O DCA registra que Neco, cujo nome verdadeiro era Manuel Ferreira Capellani,

> [...] participou intensamente da vida boêmia e musical de fins do século passado e início deste, tendo freqüentado [*sic*] as mesmas rodas que Anacleto de Medeiros, Juca Kalut, Luís de Souza, Catulo Cearense, Irineu de Almeida, entre outros. Um dos primeiros acompanhadores de choro ao violão, era muito respeitado pelos chorões da época, dentre os quais, Quincas

Laranjeiras, João Pernambuco, Zé Rabelo, Galdino, e outros (ICCA, [s. d.], [n. p.]).[134]

NEPOMUCENO, Alberto (Fortaleza/CE, 1864 – Rio de Janeiro/RJ, 6/7/1920). Compositor, pianista, organista e professor.

Segundo a EMB, Alberto Nepomuceno mudou-se com a família para Recife (PE) aos 8 anos (Marcondes, 1977). Suas primeiras aulas de música foram com o pai, Vitor Augusto Nepomuceno, que era violinista e ex-organista da catedral de Fortaleza. Deu sequência aos estudos com o maestro Euclides Fonseca. A primeira viagem ao Rio de Janeiro ocorreu em 1885, quando se apresentou como pianista em um concerto no Clube Beethoven, do qual viria a se tornar professor no ano seguinte. Suas primeiras composições surgiram em 1887, entre elas constam "Mazurca" para *cello* e piano; a "Mazurca nº 1", "Ave Maria", "Dança de negros" e "Scherzo fantástico" para piano; e as orquestrais "Une Fleur", "Prece" e "Marcha fúnebre". Nesse mesmo ano, partiu para Roma, Itália, juntamente com Frederico Nascimento, onde estudaria harmonia com Eugenio Terziani (1824-1889) e Cesare de Sanctis (1824-[?]) e piano com Giovanni Sgambati (1841-1914). Posteriormente, estudou composição em Berlim, Alemanha, com Heinrich von Herzogenberg (1843-1900) e piano com Theodor Lechetizki e Heinrich Ehrlich (1822-1899). Em 1893, casou-se com a norueguesa Walborg Bang, pianista e aluna de Edvard Grieg (1843-1907). Em visita à Noruega ficou hospedado na casa de Grieg, tendo os conselhos do compositor reavivado seu interesse "em trabalhar pela formação de um patrimônio musical brasileiro" (Marcondes, 1977, p. 528). Na volta ao Brasil, Nepomuceno passaria a morar no Rio de Janeiro, e, em 1902, tornar-se-ia diretor do Instituto Nacional de Música. Em 1908, promoveria um concerto de violão de Catulo da Paixão Cearense, que causaria polêmica com a crítica por tratar-se de música popular. Alberto Nepomuceno deixou uma grande

134 As citações relacionadas a Neco e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Neco. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/neco. Acesso em: 9 out. 2020.

obra composta de música dramática, orquestral, de câmara, instrumental, vocal e sacra.

NEVES, Eduardo das (Rio de Janeiro/RJ, 1874 – Rio de Janeiro/RJ, 11/11/1919). Compositor, violonista, cantor e palhaço de circo.

Segundo Taborda (2004, p. 89), Eduardo Sebastião das Neves, também conhecido como Dudu das Neves, Palhaço Negro, Negro Dudu e Crioulo Dudu, tinha a modinha e o lundu como especialidades. A autora observa que "Dudu fez sucesso como intérprete de lundus que primavam pelas letras satíricas de sabor picante" (Taborda, 2004, p. 90). O DCA registra que "entre 1894 e 1901, apresentou-se nos estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais" (ICCA, [s. d.], [n. p]).[135] O DCA informa, ainda, que Eduardo das Neves "foi funcionário da Central do Brasil de onde foi demitido ao participar de uma greve" e "foi soldado do Corpo de bombeiros [*sic*]" (ICCA, [s. d.], [n. p]).

OLIVEIRA, Benjamin de (Pará de Minas/MG, 11/6/1870 – Rio de Janeiro/RJ, 3/5/1954). Compositor, cantor, ator e palhaço.

De acordo com o DCA, Benjamin de Oliveira deixou a família ainda menor de idade para se juntar ao Circo Sotero, no qual teve sua iniciação como trapezista e acrobata. O DCA registra que:

> [...] em 1893, foi pessoalmente recebido pelo então presidente da República, Marechal Deodoro da Fonseca [*sic*] e ganhou a permissão de armar o circo na Praça da República. Atuou como cantor, nos entreatos, executando ao violão os grandes sucessos

135 As citações relacionadas a Eduardo das Neves e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Eduardo das Neves. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/eduardo-das-neves. Acesso em: 9 out. 2020.

> da época: lundus, chulas e modinhas, principalmente as de seu amigo Catulo da Paixão Cearense (ICCA, [s. d.], [s. p.]).[136]

Ainda de acordo com o DCA, sua breve discografia inclui as gravações do monólogo "Caipira mineiro" e o lundu "As comparações"; "O baiano na rocha" (em dueto com Mário Pinheiro); e a modinha "Se fores ao Porto"; todas de autoria anônima, gravadas em 1910 e lançadas pela Columbia em 78 rpm.

OLIVEIRA, Damazo Porcino de ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?]). Compositor.

Gonçalves Pinto nos relata que:

> Músico como nenhum naquela época, conheci [Damazo Porcino] como compositor, o seu gênio musical era tão sublime, que todos os quartéis desta capital davam sua entrada nos mesmos, pois sabiam que ele iria só instruir as músicas no Batalhão. Fez parte da Banda de Música da Província do Rio de Janeiro, regida pelo professor João Elias, ao lado de Juca Rezende, Gil, Juca Marques, e muitos outros músicos de nomeada (Gonçalves Pinto, 2014, p. 212).

OSWALD, Henrique José Pedro Maria Carlos Luís (Rio de Janeiro/RJ, 14/4/1852 – Rio de Janeiro/RJ, 9/6/1931). Compositor, pianista e professor.

De acordo com a EMB, a família de Henrique Oswald mudou-se da Suíça para o Brasil um ano após seu nascimento, indo morar em São Paulo,

136 As citações relacionadas a Benjamin de Oliveira e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Benjamin de Oliveira. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/benjamin-de-oliveira. Acesso em: 9 out. 2020.

onde sua mãe passou a dar aulas de piano e o pai se dedicou ao comércio musical (Marcondes, 1977). A iniciação musical de Oswald se deu com sua mãe, através de aulas de piano. Posteriormente, estudou piano com Gabriel Giraudon, tendo se apresentado em público pela primeira vez em 1864. Em 1868, mudou-se para Florença, Itália, onde foi aluno de piano de Giuseppe Buonamici (1846-1914) e Henri Ketten (1848-1883), e de composição de Reginaldo Grazzini e Gioacchino Miglioni. Oswald teve contato com os compositores Franz Liszt (1811-1886) e Johannes Brahms (1833-1897). Em 1873, passou a lecionar no Instituto Musical de Florença. Em 1896, apresentou-se no Rio de Janeiro durante uma turnê, à qual se seguiram várias outras apresentações no Brasil, tocando piano e executando suas obras. De volta ao Brasil, ele se tornaria diretor do Instituto Nacional de Música, em 1903, onde ficou até 1906. Teve uma prolífica carreira como professor, formando grandes pianistas como Lorenzo Fernandez, Frutuoso Viana, Luciano Gallet e J. Otaviano. O compositor deixou uma vasta obra na qual consta música dramática, orquestral, de câmara, instrumental, vocal e sacra.

PACHECO, Francisco de Assis (Neto?), (Itu/SP, 8/1/1865 – Rio de Janeiro/RJ, 28/2/1937). Compositor, teatrólogo, pianista, regente e crítico.

A EMB registra que Pacheco iniciou seus estudos em sua cidade natal e, posteriormente, estudou composição com Amintore Galli (1845-1919), na Itália (Marcondes, 1977). Sua ópera *Moema* estreou em São Paulo em 1891, sendo apresentada também no Rio de Janeiro para onde o compositor se mudou, passando a trabalhar no meio teatral. Compôs óperas, música orquestral e de câmara.

PINHEIRO, Mário (Campos/RJ, 1880 – Rio de Janeiro/RJ, 10/1/1923). Cantor e violonista.

De acordo com o DCA, Mário teria fugido de casa aos 8 anos e acabou indo para o Rio de Janeiro (ICCA, [s. d.], [s. p.]).[137] Em 1913, partiu para a Itália, onde viveu até 1917. Mário Pinheiro teve dois filhos com Aída, harpista e integrante da orquestra do Teatro Scala de Milão. O casal separou-se em 1918, e, após dificuldades financeiras, Pinheiro morreu em situação de miséria, em 1923. Tinhorão registra que o Pinheiro estudou *bel canto* na Itália (Tinhorão, 1991, p. 38) e que ele "apresentava-se no Passeio Público".

O DCA registra que Mário Pinheiro foi "um dos intérpretes mais populares em seu tempo" e que

> [...] entre 1904 e 1909, gravou modinhas, lundus e cançonetas para a Casa Edison, introdutora no Brasil da gravação de discos de gramofone. Esses discos, nos quais se apresentava apenas como Mário, obtiveram enorme vendagem, tornando-o conhecido em todo o Brasil (ICCA, [s. d.], [n. p.]).

Ainda de acordo com o DCA, a discografia de Mário Pinheiro "é a mais extensa realizada por qualquer cantor de sua época, incluindo gravações entre 1902 a 1919, para as etiquetas Casa Edison, Odeon-Record, Colúmbia, Phonograph e Victor Record" (ICCA, [s. d.], [n. p.]).

QUINCAS LARANJEIRAS (Olinda/PE, 8/12/1873 – Rio de Janeiro/RJ, 3/2/1935). Compositor e violonista.

Joaquim Francisco dos Santos, apelidado Quincas Laranjeiras, foi para o Rio de Janeiro com apenas 6 meses. Citado por Luís Edmundo como um

137 As citações relacionadas a Mário Pinheiro e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Mário Pinheiro. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/mario-pinheiro. Acesso em: 8 ago. 2020.

dos "notáveis intérpretes" da modinha, "Quincas Laranjeira, o famoso Quincas, homem que molha de lágrimas a voz quando canta" (Edmundo, 2003, p. 166). Segundo Taborda (2004, p. 69), Laranjeiras "dedicou-se ao estudo do violão sem auxílio de professor, buscando nos antigos métodos – Carcassi, Carulli, Aguado, Antonio Cano [*sic*] a informação técnica". O DCA registra que Quincas "iniciou seus estudos musicais com João Elias, professor e regente da Banda da Fábrica, como estudante de flauta, passando em seguida ao violão" (ICCA, [s. d.], [n. p.]).[138] Ele morou no bairro das Laranjeiras (que lhe rendeu o apelido) e, posteriormente, em Ipanema. Quincas também trabalhou na Inspetoria de Higiene e Assistência, tendo se aposentado em 1925. O DCA nos informa que Quincas Laranjeiras lecionou violão na Estudantina Arcas, da qual participou da fundação (ICCA, [s. d.], [n. p.]). Ele conviveu com outros músicos da época na Casa de Música Rabeca de Ouro e na Cavaquinho de Ouro, na rua da Carioca, sendo a segunda frequentada por Heitor Villa-Lobos, Anacleto de Medeiros, Zé do Cavaquinho, Juca Kalut, João Pernambuco e Irineu de Almeida. Foi violonista da orquestra da Estudantina Euterpe e da orquestra do Rancho Ameno Resedá. O DCA destaca ainda que "além de acompanhador, [Quincas] foi solista do instrumento, tendo estudado e executado obras de Carcassi, Carulli, marcando uma atuação mais voltada para o violão clássico" (ICCA, [s. d.], [n. p.]). Quincas teria sido, ainda, um dos primeiros a lecionar "violão por música no Rio de Janeiro" (ICCA, [s. d.], [n. p.]). Participou como convidado de Catulo da Paixão Cearense do concerto realizado no Instituto Nacional de Música, apresentando-se também como solista. Entre seus alunos, destacam-se Sátiro Bilhar, Patrício Teixeira, João Pernambuco, Levino Conceição, José Augusto de Freitas e José Rebello da Silva. Autor de "Andantino", "Dores d'alma", "Prelúdio em Ré menor", "Sabará" e "Sonhos que passam".

138 As citações relacionadas a Quincas Laranjeiras e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Quincas Laranjeiras. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/quincas-laranjeiras. Acesso em: 9 out. 2020.

RAMOS, Cândido da Costa ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1920?]). Violonista.

Candinho Ramos era também carteiro, amigo e compadre de Melo Morais Filho; é o que nos informa Gonçalves Pinto (2014, p. 13-14).

RANGEL, Miguel "Capitão" ([Rio de Janeiro/RJ?], [1845?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1905?]). Compositor.

Segundo Gonçalves Pinto (2014, p. 21-22), Capitão Rangel foi "autor de inúmeras composições" e "um dos príncipes dos Chorões da Velha Guarda". Gonçalves Pinto (2014, p. 21-22) lista as seguintes composições de Rangel: "Geralda"; "Alice"; "Futuro risonho"; "Ternura"; "Não machuca a gente"; "Amélia"; "Vivi"; "Olhos de Candinha"; "Saudades de 1º de agosto de 1888"; "Você me prometeu"; "Emília"; e "Simpatia"; e chama a atenção para o fato de que essa lista não representa "nem a terça parte de suas músicas".

REIS, Domingos dos ([Rio de Janeiro/RJ?], [1845?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1905?]). Cantor e/ou violonista.[139]

De acordo com Vasconcelos (1977, p. 294), a única informação sobre Domingos dos Reis é de Melo Morais Filho, citada por João do Rio em *A alma encantadora das ruas*:

> No Olimpo das serenatas do tempo, percebemos neste momento desfilar espectralmente orvalhados dos relentos, daquelas noites, vultos transcendente nomeada, excelentes rapazes que passaram neste mundo para deixar lampejos fugazes e duradouras recordações. E foram eles pelo crisma popular conhecidos por Zuzu Cavaquinho, Lulu do Saco [...], o Saturnino, o Luizinho, Domingos dos Reis, que lá desceram para os túmulos, que ora

139 "Presumivelmente cantor e/ou violonista" (Vasconcelos, 1977, p. 294).

> volteio, agitando os ciprestes que os resguardam sob o céu sem eco das necrópoles (Morais Filho, 1900 citado por Rio, 1908, p. 271-272 *apud* Vasconcelos, 1977, p. 290).

REIS, Júlio César do Lago (São Paulo/SP, 23/10/1870 – Rio de Janeiro/RJ, 20/9/1933). Pianista, organista, compositor e crítico.

De acordo com a EMB, Júlio Reis começou a estudar piano e órgão com sua mãe ainda na infância (Marcondes, 1977). Dedicava-se à música ao mesmo tempo em que era funcionário público do Senado Federal. Teve sua "Ave Maria" para piano e coros regida por Henrique Alves de Mesquita em apresentação na igreja do Santíssimo Sacramento, e sua "Marcha triunfal", dedicada ao papa Leão XIII, foi executada em Roma, Itália, em 1887, durante a comemoração do jubileu sacerdotal do mesmo. Dedicou-se à literatura, tendo sido também crítico musical do jornal *A Notícia*. Publicou *À margem da música* (Rio de Janeiro, 1918) e *Música de pancadaria* (Rio de Janeiro, 1920), duas coletâneas com suas críticas musicais. Entre suas composições constam, entre outras, as óperas *Sóror Mariana* (1920) e *Heliofar* (1923); e as peças instrumentais *Alvorada nupcial* (para piano, [s. d.]), *Berceuse* (para piano, [s. d.]), *Cinco cenas orientais* (serenata, noturna, lótus, preguiera e balada, para piano, [s. d.]), *Noturno* (para piano, [s. d.]), *Marcha triunfal*, *Berceuse* (para violino e piano) e *Ronde de nymphes* (para *cello* e piano, [s. d.]).

REIS, Pascoal Rodrigues ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1920?]). Violonista e cavaquinista.

De acordo com Gonçalves Pinto (2014, p. 116), Paschoal Reis morou na rua Bonjardim nº 1, onde se reuniam chorões como Valeriano do Couto (flautista) e seu irmão João Valeriano (oficleidista); Suntum Alves e Tenente Castro (ambos oficleidistas); e Manoel Pereira (violonista); além de Calado, Viriato, Capitão Rangel e Luizinho, entre outros.

SANT'ANNA, Major ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?]). Cantor.

Major do Exército, Sant'Anna era cantor de modinhas. Gonçalves Pinto (2014, p. 136) nos informa que ele cantava "sempre acompanhado de seu filho", o alferes Abílio de Santana, que era "sublime violonista, não só solava admiravelmente que encantava aos seus ouvintes, como também acompanhava a todos os solantes com uma perfeição de extasiar" (Gonçalves Pinto, 2014, p. 136).

SANTOS, Arthur Napoleão dos (Porto, Portugal, 6/3/1843 – Rio de Janeiro/RJ, 12/5/1925). Pianista, compositor e professor.

De acordo com Vasconcelos (1977, p. 286), Arthur Napoleão dos Santos "deu seu primeiro concerto de piano aos sete anos de idade, no Porto" e, depois, seguiu apresentando-se por toda a Europa, chegando a receber elogios de Liszt, Rossini, Berlioz, Wieniawski e Vieuxtemps. Segundo a EMB, Napoleão apresentou-se para a rainha Vitória, da Inglaterra, o rei da Prússia e Napoleão III, da França (Marcondes, 1977). Aos 14 anos, em 1857, visitou o Brasil pela primeira vez, quando se apresentou no Teatro Lírico Fluminense, no Rio de Janeiro. De volta à cidade, em 1862, acabou "fixando-se definitivamente no Rio de Janeiro" (Vasconcelos, 1977, p. 287). A EMB indica o ano de 1866 como sendo a data em que Napoleão se mudou em definitivo para o Brasil (Marcondes, 1977). No Rio de Janeiro, atuou como professor de piano e fundou uma loja de instrumentos e editora, que estimulou muito a produção musical do país. Autor da *tarantela* "Romance em Mi bemol" (original para piano e transcrito para violino e para canto com o título de "Adieu, je pars!") e de diversas fantasias e valsas para piano, como "Remorso vivo", "Chuva de rosas" (polca-concerto), "Teus olhos" (polca) e "Recordações de Petrópolis" (polca), também publicou algumas composições sob o pseudônimo de F. Fumagali.

SATURNINO ([Rio de Janeiro/RJ?], [1845?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1905?]). Flautista.

De acordo com Gonçalves Pinto,

> [Saturnino] era exímio tocador flauta [...]. Nos subúrbios, bailes que houvesse, Saturnino estava sempre firme como sentinela avançada, sempre pronto para o combate. Nos pagodes onde tocava fazia a graça, pois era um pândego de força. Tocava todas as composições dos grandes flautas [...] (Gonçalves Pinto, 2014, p. 104).

SILVA, João Pereira da ([Rio de Janeiro/RJ?], [ca. 1830] – [Rio de Janeiro/RJ?], 1910). Compositor, saxofonista, flautista e regente de banda.

De acordo com Vasconcelos (1977, p. 194), sua composição "O cego" – "uma romança para canto" – teve algum sucesso. João Pereira da Silva teria deixado muitas peças para banda jamais publicadas, de acordo com Vincenzo Cernicchiaro (1926, p. 309 *apud* Vasconcelos, 1977, p. 194), que ainda acrescenta que ele era um "excelente tocador de saxofone e flauta" (tradução nossa).[140]

SILVA, Viriato Figueira da (Macaé/RJ, 1851 – Rio de Janeiro/RJ, 24/4/1883). Compositor e flautista.

Pouco se sabe sobre Viriato da Silva. Vasconcelos (1977, p. 348) registra que ele foi "um dos grandes mestres do choro", e que "residia, quando morreu, na Rua D. Ana Néri, 5-H, no Rio de Janeiro". Autor de "Só para moer" (polca gravada por Patápio Silva, [ca.1903]), "Macia" (polca), "É segredo" (polca), "Caiu! Não disse?" (polca), "Carolina" (sem citação de gênero).

140 "*eccellente suonatore di sassofone e flauto*".

SILVEIRA, Virgílio Pinto da ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?]). Compositor, flautista e cantor.

De acordo com Vasconcelos (1977, p. 339), Virgílio da Silveira "foi um dos maiores chorões cariocas, fazendo parte do grupo de Calado, Viriato e Luizinho" e ele "morava na Rua Conde d'Eu, 236", tendo sido ainda cantor da Capela Imperial. Autor de "Eletrizante" (quadrilha [?]), "É original" (polca), "Gratidão (A)" (valsa), "Jesus, que perigo!" (polca), "O que se não pode dizer" (polca), "Ouro sobre azul" (valsa), "Por que choras" (*habanera*), "Pranto e dor" (valsa), "Quanto dói uma saudade" (valsa), "Queixume d'alma" (polca), "Sonhos do porvir" (polca), "Teu chic" (polca) e "Uns lindos olhos que eu vi" (modinha).

SOARES "Caixa de Fósforos" ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?]). Flautista e compositor.

Nas palavras de Gonçalves Pinto (2014, p. 31), Soares "foi um primoroso flauta" que "tocava com alma, não só o choro que compunha, como todos os de seus companheiros, fazendo o encanto dos lares onde era chamado".

SOUZA, Ernesto de (Rio de Janeiro/RJ, 1864 – Rio de Janeiro/RJ, 1928). Compositor, instrumentista, teatrólogo e farmacêutico.

De acordo com o DCA, Ernesto de Souza "fez fortuna como industrial farmacêutico", tendo sido "grande proprietário de terras no Rio de Janeiro estendendo-se suas propriedades desde a Rua Uruguai na Tijuca até o trecho que se tornou depois o bairro do Grajaú", e a carreira artística de Ernesto "começou no final do século XIX quando juntamente com Moreira Sampaio fundou o Clube Bogari, no qual criou uma orquestra de amadores com 25 componentes intitulada 'Estudantina Carioca' [*sic*]

grupo que apresentou diversos concertos" (ICCA, [s. d.], [s. p.]).[141] Ainda segundo o DCA, Ernesto de Souza:

> Morou no bairro carioca do Andaraí onde num galpão que existia em sua casa criou um Teatro Campestre no qual fazia representar operetas, comédias e revistas com artistas amadores da região. Dessas representações, ficou famosa a cançoneta "Quem inventou a mulata?", da peça junina "São João na roça". Sua casa era frequentada por figuras como Artur Azevedo, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazaré, Catulo da Paixão Cearense, Sátiro Bilhar e outros [...] (ICCA, [s. d.], [n. p.]).

Autor de "A mulata da roça", "Angu do Barão", "Me compra, ioiô", "Mulata da Bahia", "O arame" e "Quem inventou a mulata?".

141 As citações relacionadas a Ernesto de Souza e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Ernesto de Souza. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/ernesto-de-souza. Acesso em: 8 ago. 2020.

Agradecimentos

Este livro tem origem em uma pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (PPGArtes/UEMG). Assim sendo, não poderia iniciar esta lista de outra forma a não ser agradecendo ao meu orientador, Prof. Dr. Fábio Henrique Viana, e ao meu coorientador, Prof. Dr. Guilherme Silveira do Nascimento. Ao primeiro, agradeço pela forma criteriosa com que conduziu a orientação dos caminhos que foram percorridos na pesquisa, sempre atiçando a busca cuidadosa dos dados e análises, mas jamais abandonando uma abordagem educada e humana (que no final acaba por até mesmo aumentar a responsabilidade do orientando). Ao segundo, agradeço pelo respaldo, pelas leituras cuidadosas e pelas diversas sugestões para a realização deste trabalho.

Ao avaliador interno da banca de defesa, Prof. Dr. Loque Arcanjo, do PPGArtes/UEMG, agradeço pela sua leitura, sempre com uma grande atenção ao caráter histórico e social da pesquisa, devido à sua formação em história; e à avaliadora externa da banca de defesa, Prof.ª Dr.ª Marcia Taborda, da Escola de Música da UFRJ, agradeço por suas pontuações sobre a área de história da música brasileira e do violão, à qual ela se dedica há um bom tempo, sendo grande especialista no tema, e que, de alguma forma, ainda que inconsciente, trouxe, a partir da minha leitura de sua tese *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*, alguma inspiração para meu mergulho no recorte proposto.

Não poderia deixar de citar e também agradecer à Prof.ª Dr.ª Celina Figueiredo Lage, do PPGArtes/UEMG, por ter feito parte de minha banca de qualificação e pela colaboração dada com suas observações. Agradeço também aos demais professores e professoras do PPGArtes/UEMG com os quais fiz disciplinas, entre eles, o Prof. Dr. Pablo Gobira e a Prof.ª Dr.ª Rachel Cecília. Lembro ainda do Prof. Dr. José Eustáquio, do curso de Educação e ex-vice-reitor da UEMG, que se prontificou a participar de um evento planejado por mim no âmbito do curso, mas que infelizmente não pôde ser realizado devido à pandemia de covid-19.

Agradeço aos funcionários, deixando aqui a reverência ao estagiário Rômulo Rodrigues (sempre solícito e incansável) e às secretárias Maria

de Nazareth Borges e Maryvana Monteiro (que se aposentaram durante a minha trajetória no curso e sempre se dedicaram às suas responsabilidades, sendo exemplos de como o funcionalismo público pode ser eficiente e humano). Agradeço ainda aos vigias Luiz Henrique Ferreira Lopes, Vilson Aparecido de Souza, João Ferreira dos Santos (*in memoriam*) e Cleisson Rodrigues Arcanjo e às responsáveis pela limpeza, Patrícia Gonçalves Silvério e Fernanda Sant'ana Diniz. Saúdo também os colegas de curso.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela cessão da bolsa de estudos, que foi de suma importância para a manutenção da pesquisa, embora lamente não ter recebido a mesma de forma integral, devido ao bloqueio feito pelo Governo Federal (Ofício Circular nº 6/2019 – CGSI/DPB/CAPES).

Não poderia deixar de citar amigas e amigos que sempre se fazem presentes apoiando meus projetos: Priscila Zuim Mussi (a principal responsável por minha entrada na vida acadêmica); Francisco Falabella Rocha (parceiro de vida e de trabalho, com quem sempre rendo boas resenhas sobre os estudos); Adinam Franco Gonçalves (parceiro dos bares e palcos da vida); André Jorge Diamantino (amigo, ex-aluno e advogado, que vem cuidando de um importante processo para mim e que, com sua competência, deixou-me tranquilo para que eu pudesse me concentrar da melhor forma possível nos estudos); Aline Magalhães e Felipe Bueno (amigos que surgiram em meio a essa caminhada); Camila de Andrade, os irmãos Gabriel Eustáquio Maia e Lucas Maia; as irmãs Janaína e Bárbara Fortini; e todas as alunas e alunos, amigas e amigos da Alaúde Escola de Música, com uma citação especial a Jennifer Carvalho, professora da escola, amiga e grande parceira de trabalho.

Agradeço aos profissionais da Editora UEMG pela dedicação no processo de edição deste livro.

Um agradecimento mais do que especial à minha mãe, Neusa, com quem aprendi a escrever as primeiras letras e a tomar gosto pelos estudos antes mesmo de entrar para a escola primária.

E a Afonso Henriques de Lima Barreto.

Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS (ABL). **Biografia**. Rio de Janeiro: ABL, 2016. Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/luis-edmundo/biografia. Acesso em: 5 abr. 2020.

ARANTES, Marco Antônio. Estranhos interiores: A loucura em Triste fim de Policarpo Quaresma. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 13, n. 4, p. 875-883, 2008. Disponível em: https://www.scielo.br/j/pe/a/59FrWfsPVXYQNPWpkPKsQgv/. Acesso em: 31 dez. 2019.

ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o lundu no século XVIII**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

ARNONI PRADO, Antonio (org.). **Lima Barreto:** uma autobiografia literária. São Paulo: Editora 34, 2012.

BARBOSA, Francisco Assis. **A vida de Lima Barreto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

BARBOSA, Francisco Assis. **Lima Barreto**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1972.

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956a.

BARRETO, Lima. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. Rio de Janeiro: Editora Livraria Garnier, 1909.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

BARRETO, Lima. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. Rio de Janeiro: Editora Livraria Garnier, 1990.

BARRETO, Lima. **Numa e a ninfa**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956b.

BENCHIMOL, Jaime Larry. O Rio de Janeiro na época de Lima Barreto. *In*: PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **Exposição:** O Rio de Janeiro de Lima Barreto. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Secretária Municipal de Educação e Cultura, 1983.

BERNARDES, Ricardo. A música erudita brasileira. *In*: **Textos do Brasil n. 12**: Música Erudita Brasileira. [*S. l.*]: Ministério das Relações Exteriores, [s. d.]. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=88572. Acesso em: 20 maio 2017.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRASIL, Bruno. **Jornal do Commercio (Rio de Janeiro)**. [*S. l.*]: Fundação Biblioteca Nacional; Hemeroteca Digital, 2015. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-do-commercio-rio-de-janeiro. Acesso em: 9 out. 2020.

BROWN, Maurice J. E.; HAMILTON, Kenneth L. Barcarolle. *In*: THE DIGITAL GROVE´S DICTIONARY. 1911 Edition. CD-ROM. New Jersey: CD Sheet Music, LLC. 2012. 1 DVD.

CASTAGNA, Paulo. **A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX**. Apostila 9 do Curso História da Música Brasileira. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2003a.

CASTAGNA, Paulo. **A música urbana de salão no século XIX**. Apostila 11 do Curso História da Música Brasileira. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2003b.

CHIARETTO, Marcelo; PAULINO, Graça. A época de Lima Barreto. *In*: C.A, Lima. **Lima Presente**. Belo Horizonte: FAE-FALE UFMG, 2010.

DIAS, Alexandre. **Nazareth e sua época (parte 1):** Frederico Mallio. Instituto Moreira Salles; Ernesto Nazareth 150 anos: [*S. l.*], 2013. Disponível em: https://ernestonazareth150anos.com.br/posts/index/26. Acesso em: 8 jul. 2024.

DIAS, Carmen Lydia de Souza. Quaresma/Ressurreição. *In*: C.A, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. 25. ed. São Paulo: Ática, 2011.

EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FORBES, Elisabeth. **Tamagno, Francesco**. *In*: C.A. 1911 Edition. New Jersey: CD Sheet Music, LLC. 2012. 1 DVD.

GONÇALVES, Maria Lúcia. Lima Barreto: esboço biográfico. *In*: PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **Exposição:** O Rio de Janeiro de Lima Barreto. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Secretária Municipal de Educação e Cultura, 1983.

GONÇALVES PINTO, Alexandre. **O choro:** reminiscências dos chorões antigos. 3. ed. Rio de Janeiro: Acari Records, 2014.

INSTITUTO BENJAMIN CONSTANT. **Sobre o IBC**. [*S. l.*]: Instituto Benjamin Constant, [s. d]. Disponível em: http://antigo.ibc.gov.br/publicacoes/revistas/98-institucional/sobre-o-ibc/80-sobre-o-ibc. Acesso em: 12 jul. 2024.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Portal de Mapas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Rio de Janeiro: IBGE, [s. d.]. Disponível em: https://portaldemapas.ibge.gov.br/leafletshape.php?q=https%3A%2F%2Fgeoftp.ibge.gov.br%2Forganizacao_do_territorio%2Fmalhas_territoriais%2Fma. Acesso em: 19 ago. 2020.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. [*S. l.*]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: http://dicionariompb.com.br. Acesso em: diversos acessos em 2020.

JORNAL DO COMÉRCIO. **Após 189 anos, Jornal do Commercio do Rio de Janeiro deixa de circular**. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 29 abr. 2016. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2016/04/economia/496242-apos-189-anos-jornal-do-commercio-do-rio-de-janeiro-deixa-de-circular.html. Acesso em: 9 out. 2020.

KIEFER, Bruno**. A modinha e o lundu:** duas raízes da música popular brasileira. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.

LAROUSSE CULTURAL. **Grande Enciclopédia Larousse Cultural**. [*S. l.*]: Nova Cultural, 1998.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. Catulo, Donga, Sinhô e Noel: A formação da canção popular urbana brasileira a partir do Rio de Janeiro. *In*: FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (org.). **O alcance da canção:** estudos sobre música popular. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Quincas Borba**. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

MACHADO, Maria Cristina Teixeira. **Lima Barreto:** um pensador social na Primeira República. Goiânia: Editora da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

MAGALDI, Cristina. Chiquinha Gonzaga e a música popular do Rio de Janeiro do final do século XIX. **Revista Textos do Brasil**, n. 11. [s. d.]. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mre000117.pdf. Acesso em: 20 mai. 2017.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. **Música Popular em Revista**, Campinas, v. 1, n. 2, p. 42-85, 2013. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12883. Acesso em: 5 ago. 2019.

MARCONDES, Marcos Antônio. **Enciclopédia da música brasileira:** popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora, 1977.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A História depois do papel. *In*: PINSKY, Carla Bassanezy (org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música:** História cultural da música popular. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

NEVES, Eduardo das. **Mysterios do violão:** Grandioso e extraordinário repertório de modinhas brasileiras. Rio de Janeiro: Quaresma & C. Livreiros Editores, 1905.

ODIER, Felipe Saldanha; MOURA, Robert; CAMPOS, Lúcia. Lives Musicais: O arroubo do streaming em tempo real durante a pandemia da Covid-19. **Revista Hipótese**, Bauru, v. 8, n. esp. 1, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.47519/eiaerh.v8.2022.ID408. Acesso em: 7 jul. 2024.

OLIVEIRA LIMA, M. Prefácio. *In*: C.A Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.

PACHECO, Keli Cristina. Lima Barreto: breve discussão sobre a (não) fronteira entre vida e obra. **Rev. Synth.: Let., Ed. Humanid.**, Lages, v. 2, n. 2, p. 25-32, dez. 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/36650639/Lima_Barreto_breve_discuss%C3%A3o_sobre_a_n%C3%A3o_fronteira_entre_vida_e_obra. Acesso em: 31 dez. 2019.

PAIXÃO CEARENSE, Catulo da. **Cancioneiro popular de modinhas brasileiras**. Rio de Janeiro: Quaresma & C. Livreiros Editores, 1908.

PILÓ, Nelson. **Teu pé**. Rio de Janeiro: Guimarães Martins, 1964. Disponível em: http://acervo.casadochoro.com.br/works/view/7676. Acesso em: 6 set. 2020.

POLICARPO QUARESMA, HERÓI DO BRASIL. Direção de Paulo Thiago. Produção: Gláucia Camargos. Brasil: Vitória Produções Cinematográficas, 1998.

RESENDE, Beatriz. **Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

RIDING, Alan; DUNTON-DOWNER, Leslie. **Guia ilustrado Zahar:** ópera. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

SANDRONI, Carlos. **O feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2013 (edição digital). Disponível em: https://doceru.com/doc/svn5xx. Acesso em: 15 set. 2019.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. Porque Lima Barreto. *In*: PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Secretária Municipal de Educação e Cultura. **Exposição O Rio de Janeiro de Lima Barreto**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro, 1983.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Contos completos de Lima Barreto**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto:** triste visionário. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEVERIANO, Jairo. Tango brasileiro. **Música Brasilis**, [*s. l.; s. d.*]. Disponível em: https://musicabrasilis.org.br/temas/tango-brasileiro. Acesso em: 29 jun. 2020.

SIQUEIRA, João Baptista. **Modinhas do passado**. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1979.

TABORDA, Marcia Ermelindo. **Violão e Identidade Nacional:** Rio de Janeiro 1830/1930. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2004.

TADIÉ, Jean-Yves. **La littérature française:** dynamique & histoire. Paris: Éditions Gallimard, 2007.

THE DIGITAL GROVE ́S DICTIONARY. 1911 Edition. CD-ROM. New Jersey: CD Sheet Music, LLC. 2012. 1 DVD.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro: vol. 2**. São Paulo: Editora 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular:** da modinha à lambada. 6. ed. rev. e aum. São Paulo: Art Editora, 1991.

VASCONCELOS, Ary. **A nova música da República Velha**. [*S. l.*]: [*s. n.*], 1985.

VASCONCELOS, Ary. **Raízes da música popular brasileira:** (1500-1889). São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1977.

Glossário

Amanuense – nome dado a cargo antigamente comum em repartições públicas. Refere-se a funcionários que, geralmente, serviam como escreventes, copistas e secretários.

Bel canto – termo italiano que, em português, significa "belo canto" e se refere a uma forma de interpretação operística que exige grande virtuosismo dos cantores, tendo seu auge no século XVIII.

Cello – uma forma encurtada de se referir ao instrumento musical violoncelo (ou *violoncello*).

Compasso – forma como os tempos são agrupados em uma música (compasso binário: de dois em dois tempos; compasso ternário: de três em três tempos; compasso quaternário: de quatro em quatro tempos...).

Guando – leguminosa de origem africana também conhecida como andu, guandu, feijão guandu ou ervilha-de-pombo.

Oficleide – instrumento musical de sopro de sonoridade grave, pertencente à família (ou naipe) dos metais (bombardino, tuba, trombone, trompete e, posteriormente, saxofones).

Parati – nesse caso, trata-se da cachaça fabricada na cidade de Paraty/RJ.

Petit-pois – nome em francês para ervilha, leguminosa de origem europeia.

Rpm – rotações por minuto; o tempo que leva para um disco completar uma volta em si. Os discos de 78 rpm deixaram de ser fabricados em meados dos anos 1960, sendo substituídos pelos discos de vinil de 33 e 45 rpm.

Roman à clef – expressão francesa que traduzida para o português significa "romance com chave", sendo a chave uma espécie de senha em que pessoas reais são transformadas em personagens fictícias, usualmente, batizadas com outros nomes, mas mantendo

características das pessoas nas quais foram inspiradas. O *roman à clef* era classificado como um gênero inferior de literatura por ser considerado menos inventivo. De acordo com a visão crítica de Lima Barreto (1956, p. 202),

> [...] a força dos romances dessa natureza reside em que relações do personagem com o modelo não devem ser encontradas no nome, mas na descrição do tipo, feita pelo romancista de um só golpe, numa frase. Dessa forma, para os que reconhecem o modelo, a charge é artística, fica clara, é expressiva e fornece-lhes um maldoso regalo; para os que não o conhecem, recebem o personagem como uma ficção qualquer de um romance qualquer e a obra, em si, nada sofre. Com o recurso, porém, de simples pseudônimos transparentes, o trabalho perde o quid artístico, passa a ser um panfleto comum e os personagens, sem vida autônoma e sem alma, simples títeres ou fantoches.[142]

Terceto – o mesmo que trio; formação musical composta por três vozes (ou instrumentos).

Vermute – bebida alcoólica de origem alemã (*wermut*) produzida a partir do vinho branco com adição de vegetais (ervas, raízes e especiarias).

142 BARRETO, Lima. **Impressões de leitura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.

Índice onomástico

A

Aguado y García, Dionisio, 141
Albuquerque, Francisco "Chico", 81, 135, 136, 164, 188
Alcântara, Pedro de, 93, 188, 189
Alfredo Timbó, 93
Almeida, Irineu de, 84, 137, 194, 213, 219
Alvarenga, F., 60
Alves, Eustáquio, 81, 189
Aragão, José de Sousa, 144
Audran, Edmund, 59
Azevedo, Arthur, 59, 61, 225

B

Bahia, Xisto de Paula, 61, 76, 81, 83, 135, 142, 143, 163, 164, 186, 190, 191, 212
Baiano (Manuel Pedro dos Santos), 63, 83, 135, 190, 191
Balduíno, 91, 192
Barata, J., 69
Barbieri, 60
Barbosa, Domingos Caldas, 76, 77, 78, 79, 83, 112, 123, 127, 161, 184
Barreto, Tobias, 81
Barros, Fonseca, 93
Barros, José Antonio Pessoa de, 99
Belisário, 93
Berta, Sylvia, 69
Bilac, Olavo, 133
Bilhar, Sátiro, 81, 137, 193, 194, 219, 225
Bocage, 59, 78
Borges, Francisco, 81
Borges, Sara, 69
Bortolazzi, Bartolomeu, 100
Braga, Henrique, 69, 193
Brazil, Ernestina Índia do, 69, 91
Breimer, 81
Busnach, W., 59
Bussmeyer, Hugo, 94, 194

C

Cadete (Manoel Evêncio da Costa Moreira), 81, 83, 137, 138, 191, 194, 196
Caet, 69
Calado (ou Callado) Joaquim Antonio da Silva, 53, 84, 90, 92, 136, 138, 140, 188, 189, 195, 196, 203, 204, 205, 210, 221, 224
Candiani, Augusta, 80
Cano, Antonio, 141, 142, 219
Cantalice, Guilherme, 87, 93, 192, 195
Capitão Rogério, 93
Carcassi, Matteo, 100, 141, 142, 219
Carulli, Ferdinando, 100, 142, 219
Castro Afilhado, 81
Castro Alves, Antônio Frederico de, 81, 117, 122
Catel, 72
Cavalcanti, Aurélio, 65
Cearense, Catulo da Paixão, 54, 55, 81, 135, 138, 139, 140, 141, 146, 147, 183, 188, 189, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 208, 209, 213, 214, 216, 219, 225
Cherubini, 72
Chopin, Frédéric, 70, 71, 85, 120, 145
Christo, J. G., 69
Chueca e Valverde (ou Chueca Y Valverde), 58, 59
Cia. Dramática Italiana, 57
Cia. Italiana de Operetas, 57
Cipriano de Niterói, 81
Cleary's London Opera Co., 57
Coelho, Furtado, 91, 190, 197
Coelho Guét, 81
Cossec, 72
Costa, Alcino Artidoro da, 81, 139, 140, 198, 199
Couto, Ernesto, 69

D

D'Arbilly, Carlos Severiano Cavalier, 60, 195
Donizetti, Domenico Gaetano Maria, 38, 60

E
Espínola, Carlos, 54

F
Faria, Elisa C., 69
Fauré, Gabriel, 145
Ferreira, Inácio, 93, 200
Fontes Junior, A., 72
Fonseca, Manuel Deodoro da, 46, 47, 53, 59, 73, 215
Fonseca, Dermeval da, 73
Fortes, Juca, 81
Freza, A., 84
Frutuoso, 81, 217

G
Galdino Cavaquinho, 93, 192, 214
Garrido, Eduardo, 59, 61
Gomes, Carlos, 58, 71, 91, 174, 182, 193, 195, 201, 202, 203
Gonzaga, Francisca Hedwiges de Lima Neves "Chiquinha", 17, 20, 53, 58, 61, 65, 69, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 94, 163, 174, 183, 191, 202, 203, 225
Gottschalk, Louis Moreau, 38
Guerra da Paraíba, 93

H
Haendel, Georg Friedrich, 69

J
Jácome, Manuel, 81
Joãojoca, 81
João Elias, 141, 199, 216, 219
Juca Vale, 93, 140, 141, 203

K
Ketten, 69, 217
Kubistchek de Oliveira, Juscelino, 164

L

Lacombe, Paul, 60
Laforge, Pierre, 100
Lara, Marino de, 60
Leal, 81
Leal Careca, 93, 204
Leal, Manoel F. C., 84, 92, 205
Lecocq, Charles, 60, 61
Lemos, Floriano de, 65
Lemoine, Henrique, 72
Leopoldo "Pé de Mesa", 54
Levy, Alexandre, 20
Lopes, Dr. A. de Castro, 72
Luizinho, 76, 93, 140, 203, 204, 205, 220, 221, 224

M

Macedo, Joaquim Manoel de, 144, 193
Machado, A.C. Ribeiro de Andrade, 71
Machado, Rafael Coelho, 72, 86, 91, 100, 205
Magalhães, Geraldo, 63, 64, 81
Magalhães, M. Lemos de, 80
Maggi, Andréa, 57
Major Santana, 143
Manduca da Praia, 62
Manduca de Catumbi, 83, 93, 140, 141, 207, 208
Manezinho da Cadeia Nova ou Manezinho da Guitarra, 143, 208
Málio, Frederico, 92
Marchi, Pia, 57
Mário Cavaquinho, 81, 192
Mariquinha ("Duas Covas"), 54
Medeiros, Anacleto de, 54, 55, 84, 85, 91, 93, 137, 138, 182, 194, 196, 208, 213, 219
Méhul, 72
Meissler, J., 69
Mendelssohn, Jakob Ludwig Felix Bartholdy, 145
Meneses, Carlos de, 81

Mesquita, Henrique Alves de, 60, 74, 81, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 94, 185, 195, 202, 209, 210, 221
Meyer, Pedro Augusto Duque Estrada, 93, 94, 210
Miguez, Leopoldo Américo, 20, 211
Milanez, A., 69, 211
Mistral, Frédéric, 116
Morais, Prudente de, 47
Morais Filho, Alexandre José Melo, 81, 140, 143, 211, 212, 220
Moreira, Luiz, 59
Moreira Sampaio, 59, 224
Moszkowski, 69

N

Napoleão dos Santos, Arthur, 60, 69, 84, 92, 94, 146, 198, 202, 211, 222
Nava, 100
Nazac, 59
Nazareth, Ernesto Júlio de, 17, 20, 53, 65, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 138, 185, 188, 189, 194, 212, 213
Neco (Manuel Ferreira Capellani), 81, 93, 141, 213, 214
Nepomuceno, Alberto, 20, 94, 196, 214
Neves, Eduardo "Dudu" Sebastião das, 81, 83, 135, 136, 137, 140, 145, 146, 147, 164, 184, 191, 194, 215
Nunes, Álvaro, 81

O

Offenbach, Jacques, 38, 61, 145, 186
Oliveira, Benjamin de, 81, 83, 215, 216
Oliveira, Itabaiana de, 81
Oliveira, J. B. de, 69
Oswald, Henrique José Pedro Maria Carlos Luís, 20, 213, 216, 217

P

Paderewski, 69
Paganini, Niccolò, 122, 139, 203
Paiva Gama, 81
Patolá, 93
Peçanha, Nilo Procópio, 81, 164

Peixoto, Floriano Viana, 8, 11, 16, 22, 40, 43, 46, 47, 96, 168
Perdigão, Julio, 69
Pessoa, Epitácio Lindolfo da Silva, 37, 81, 164
Pestana, Miguel Emídio, 84, 212
Piló, Nelson, 146
Pimentel, Albertino, 93
Pinheiro Chagas, 60
Pinheiro, Mário, 81, 83, 86, 135, 137, 191, 194, 216, 218
Pinto da Fonseca, 81
Pinto, Porfírio José d'Oliveira, 84
Pixinguinha (Alfredo Viana Filho), 54, 93
Planquete, 59, 61
Primo da Costa, 59

Q

Quincas Laranjeiras (Joaquim Francisco dos Santos), 54, 81, 93, 94, 135, 137, 139, 141, 142, 188, 194, 196, 213, 214, 218, 219

R

Rabelo, José, 81, 214
Rabelo, Laurindo, 81, 210
Rafael, M., 80
Ramos, Cândido da Costa, 143, 220
Rangel, Miguel "Capitão", 93, 140, 195, 203, 220, 221
Reis, Dilermando dos Santos, 164
Reis, Domingos dos, 143, 220
Reis, Júlio, 69, 221
Reis, Pascoal Rodrigues, 93, 143, 221

S

Sacramento, Paulino, 90
Saint-Saëns, Charles-Camille, 146
Santana, Abílio de, 143, 222
Santana, Leandro, 93
Santos, Geraldo ("Bico de Ferro" ou "Cupido"), 54
Savard, Augusto, 72

Schubert, Franz Peter, 70, 71, 145
Silva, Guilherme Augusto Gutierres da, 59
Silva, João Pereira da, 74, 86, 223
Silva Junior, 71
Silva, Viriato Figueira da, 53, 90, 92, 93, 138, 140, 195, 196, 203, 204, 205, 221, 223, 224
Silveira, Virgílio Pinto da, 81, 84, 87, 92, 93, 204, 205, 224
Soares de Sousa Júnior, 57
Soares ("Caixa de Fósforos"), 54, 93, 224
Souto, Eduardo, 89
Souza, Ernesto de, 63, 86, 191, 224, 225
Stecchetti, 71
Stoltz, Rosina, 38

T

Tafi, 81
Tamagno, Francesco, 123
Teixeira, Manuel, 54
Telberg, Horácio, 81
Tchaikovski, Pyotr Ilyich, 69
Tito Lívio, 144
Toussaint, José Maria, 91

V

Vanloo, A., 59
Vasconcellos, M. de, 69
Vasques, F. C., 60
Veloso, 81
Ventura Careca, 81
Verdi, Giuseppe, 123, 152, 203
Viana, Alfredo, 93
Vieira, Ernesto, 101
Vieira, Miguel José Rodrigues, 99
Villa-Lobos, Heitor, 17, 87, 188, 209, 213, 219

W

Waldteufel, 69

Sobre o autor

Robert Moura é bacharel em Música e mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais e doutorando em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Músico profissional, desde 1999 atua como instrumentista e ministra aulas na Alaúde Escola de Música, da qual é fundador. Desenvolve trabalhos na área teatral desde 2010, tendo se apresentado em Minas Gerais, São Paulo, Espírito Santo e Acre, com destaque para o espetáculo *O negro conta* (2017/2018), no qual participou como instrumentista e arranjador. Em 2021, lançou o EP digital com a trilha original de sua autoria para a peça *Ensaio para a morte*, e em 2023 lançou dois singles com a trilha que compôs para a peça *Heitor* (2023).

E-mail: robertmoura@gmail.com

Orcid: https://orcid.org/0000-0001-9869-5709

Lattes: http://lattes.cnpq.br/3790629999916528

Este livro foi produzido pela Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais (EdUEMG) em novembro de 2024. O texto foi composto em Source Sans 3, por Paul D. Hunt, e Source Serif 4, por Frank Grießhammer. Para obter mais informações sobre outros títulos da EdUEMG, visite o *site*: editora.uemg.br.

Confira outros títulos da Editora UEMG

Música de Museu: repensando um acervo

Aline Azevedo

O livro promove uma reflexão sobre a perspectiva museológica, a partir das funções museais de preservação, pesquisa e comunicação, em diálogo com a musicologia. Propõe uma aproximação entre os conceitos de música e museu, aplicando essa análise ao Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG. Dessa forma, é apresentada uma nova forma de atuação em acervos musicais, principalmente quanto à comunicação do patrimônio, em suas vertentes material e imaterial.

Acesse em: editora.uemg.br/catalogo

A música dos séculos 20 e 21
Série Diálogos com o Som – VOL. 1

Guilherme Nascimento, José Antônio Baeta Zille
e Roger Canesso (org.)

O primeiro volume da Série Diálogos com o Som propõe uma reunião de textos que dialogam sobre o universo musical dos séculos XX e XXI. Assim, a publicação busca articular as múltiplas relações dialógicas da música durante os períodos selecionados, procurando estimular novos pontos de vistas de fontes diversas e diferentes abordagens.

Acesse em: editora.uemg.br/catalogo